

MILOUTINE BORISSAVLIÉVITCH

ANCIEN ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT SERBE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

ESSAI CRITIQUE
SUR LES PRINCIPALES DOCTRINES
RELATIVES A L'ESTHÉTIQUE
DE L'ARCHITECTURE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PRÉSENTÉE A
LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PAYOT, PARIS

106, BOULEVARD ST-GERMAIN

1925

Tous droits réservés



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547526_0037

MILOUTINE BORISSAVLIEVITCH

ANCIEN ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT SERBE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

ESSAI CRITIQUE
SUR LES PRINCIPALES DOCTRINES
RELATIVES A L'ESTHÉTIQUE
DE L'ARCHITECTURE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PRÉSENTÉE A
LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PAYOT, PARIS

106, BOULEVARD ST-GERMAIN

—
1925

Tous droits réservés



Premier tirage : novembre 1925.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaption
réservés pour tous pays.

Copyright 1925, by Payot, Paris.

A MON CHER MAÎTRE

M. VICTOR BASCH

PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE ET DE SCIENCE DE
L'ART A LA FACULTÉ DES LETTRES DE
L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

Hommage d'affection et de reconnaissance



INTRODUCTION

“Que pour examiner la vérité il est besoin, une fois en sa vie, de mettre toutes choses *en doute* autant qu'il se peut”. DESCARTES
(*Princ. de la philosophie*, I, 1)

Exposer les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture et les soumettre à un examen critique, tel est l'objet du présent essai.

Deux questions s'imposent à nous en abordant ce travail :

1^o *le choix des doctrines esthétique-architecturales ;*

2^o *le point de vue critique auquel nous nous sommes placé en les examinant.*

Un aperçu synthétique à travers l'histoire de l'esthétique architecturale, nous semble être le meilleur moyen pour justifier le choix des doctrines. Quant au point de vue critique, c'est celui de l'esthétique scientifique de l'architecture, dont nous essayerons, plus loin, d'exposer l'objet et la méthode.

I

APERÇU HISTORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

I. L'ANTIQUITÉ

Commençons par *Platon* qui est considéré comme le fondateur de l'esthétique¹. Ce disciple de Socrate qui, dans ses dialogues immortels, a posé tous les principes fondamentaux de la science du beau, s'est fort peu occupé de l'architecture ; et nous n'avons trouvé dans son œuvre que quelques vues éparses relatives à l'esthétique de cet art².

Selon Platon « l'architecture et tous les arts manuels impliquent une science qui a pour ainsi dire son origine dans l'ac-

¹ Charles Lévêque : *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, Paris 1857. A. Durand.

² « A l'égard de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, Platon n'a pas, dit Charles Lévêque, déduit de ses principes généraux les conséquences détaillées qui eussent constitué des théories particulières de ces différents arts » (*La science du beau*, 2^{me} éd. 1872, t. 11 p. 398-99).

tion et ils produisent des choses qui n'existent que par eux et n'étaient pas auparavant »¹. Cela veut dire, exprimé dans le langage de l'esthétique moderne, que l'architecture n'est pas une apparence des choses (*Schein*), mais la chose elle-même. La définition de Platon est une conséquence de sa théorie de l'imitation, selon laquelle, sauf l'architecture, tous les arts sont imitatifs. L'architecte fait une maison *réelle*, tandis que le peintre *représente* cette maison. Mais cette représentation n'est, selon Platon, qu'une image, qu'un fantôme dépourvu d'existence véritable.

De tous les arts, l'architecture est, pour Platon, l'art le *plus pauvre*. Cependant, à un autre point de vue, cet art lui apparaît supérieur aux autres et surtout à la musique. L'architecture procède avec une « grande justesse, faisant usage de beaucoup de mesures et d'instruments », tandis que la musique est, selon Platon « pleine de conjectures »². Autrement dit, l'architecture est, au point de vue de la précision technique, supérieure aux autres arts. Platon distingue l'architecture *pratique* de l'architecture *théorique*. Celle-ci « participe de la science spéculative »³. D'après lui, l'architecte ne travaille pas manuellement ; mais il commande les maçons ; l'art architectural serait donc, en même temps, un art *pédagogique*. Platon s'est aussi servi de cet art comme d'une métaphore pour expliquer sa conception de l'Etat. Si nous ajoutons à cela la dernière définition de l'architecture de Platon, selon laquelle cet art appartient aux *arts de la vue*, nous avons épuisé tout ce que ce génie divin a dit sur l'esthétique de cet art.

Aristote s'est encore moins occupé de l'art architectural que son maître Platon. Il l'exclut même des beaux arts ; car cet art ne correspond pas à la définition d'Aristote, selon laquelle l'essence de l'art se trouve dans l'*imitation*. L'architecture n'imitant rien ne serait alors pas un art. En parlant de l'essence de l'art, Aristote s'exprime, sur l'architecture, d'une autre façon : « Comme il existe, dit-il, un art, et prenons par exemple l'art *spécial* de l'architecture, et que cet art est le résultat d'une faculté de *production* d'un certain genre éclairée par la raison... L'art est donc, je le répète, une cer-

¹ *Le Politique*, trad. de Saisset, p. 13.

² *Philèbe*, trad. de Saisset, p. 531.

³ *Le Politique*, p. 17.

taine faculté de produire dirigée par la raison vraie »¹. Ce langage rappelle beaucoup celui de son maître Platon, pour lequel aussi « le but de tous les arts... est dans la production »². Voilà tout ce que nous avons trouvé sur notre art chez Aristote. Il est vrai qu'il parle de l'ordre, de la symétrie et de la détermination³; et qu'il dit que « le beau consiste dans l'ordre et la grandeur⁴ » mais ces concepts de l'esthétique formelle ne concernent pas spécialement l'architecture ; ils appartiennent à tous les arts et notamment à l'art poétique. Aristote, si l'on en juge d'après un passage de sa *Métaphysique*⁵, avait écrit un traité spécial sur le beau, où il avait dû traiter plus amplement l'art architectural. Il mentionne, en effet, cet ouvrage en parlant des mathématiques qui, « à quelques égards, dit-il, peuvent désigner le beau comme une cause de ce genre »⁶; mais ce traité ne nous est malheureusement pas parvenu.

Plotin, le fondateur du néoplatonisme, montre plus d'intérêt pour l'architecture que Platon et Aristote. Il se demande comment ce qui est *corporel*, peut avoir quelque liaison avec ce qui est *supérieur au corps*, c'est-à-dire, l'âme ; puis comment l'architecte peut juger beau un édifice qu'il a devant ses yeux en le comparant avec l'idée qu'il en a en lui⁷. Il répond : « N'est-ce pas parce que l'*objet extérieur*, abstraction faite des pierres, n'est autre chose que la *forme intérieure*, divisée sans doute dans l'étendue de la matière, mais toujours une, se manifestant *multiple* ». Plotin vise ainsi l'esthétique de contenu, puisque la « forme intérieure » n'est autre chose que l'idée architecturale dont l'extérieur d'un objet n'est qu'une expression sensible. « Le beau, dit-il, ne repose pas dans la matière, mais dans l'idée selon laquelle il est formé ». Les quelques idées que les trois grands philosophes de l'Antiquité : Platon, Aristote et Plotin, nous ont laissées sur l'architecture témoignent de leur faible intérêt pour l'esthétique de cet art. Le traité de Vitruve est la seule œuvre spéciale qui nous reste de cette époque classique de l'architecture.

¹ *Morale à Nicomaque*, liv. VI, chap. III. trad. de Saint Hilaire p. 202 - 203.

² *République*, liv. III, p. 166, trad. de Saisset

³ *Métaphysique*, I, I, III Brandis, p. 265, II, 16, 17.

⁴ *Poétique*, chap. VII Bekker 1450.

⁵ Liv. XIII, chap. III.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ennéades*, I liv. IV, III.

2. — MOYEN AGE.

Dans le Moyen âge, nous trouvons, chez *Saint Augustin*, quelques idées concernant l'esthétique de notre art.

« Si je demande à un architecte, dit-il, pourquoi, ayant construit une arcade à l'une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute que c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble.

» Mais, pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? Par la raison que cela plaît. Mais qui êtes-vous, pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne doit pas plaire aux hommes? Et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? J'en suis sûr, parce que les choses disposées ainsi ont de la décence, de la justesse, de la grâce; en un mot, parce que cela est beau. Fort bien. Mais, dites-moi, cela est-il beau parce qu'il plaît, ou cela plaît-il parce qu'il est beau? Sans difficulté, cela plaît parce qu'il est beau. Je le crois comme vous. Mais je vous demande encore : pourquoi cela est-il beau? Et si ma question vous embarrasse parce qu'en effet les maîtres de notre art ne vont pas jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la *similitude*, l'*égalité*, la *convenance* des parties de votre bâtiment réduit tout à une espèce d'*unité* qui contente la raison. C'est ce que je voulais dire. Oui; mais prenez-y garde. Il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où est-ce donc que vous la voyez, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin, cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable, cette unité que votre édifice doit imiter pour être beau, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut-être parfaitement un? Or, de là, que s'en suit-il? Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a donc au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau que vous cherchez dans la pratique de votre art »¹. Ce dialogue montre, révèle le formalisme esthétique de Saint-Augustin, malgré l'influence de l'idéalisme

¹ *De vera religione* (chap. 30, 31, 32 etc.), trad. française.

platonicien, que la fin de son dialogue nous découvre. Le principe fondamental de toute l'esthétique de Saint-Augustin c'est l'*unité dans la variété*, qui est, selon lui, la raison unique de l'architecture. Voilà ce que nous avons pu trouver pour l'esthétique de notre art dans le Moyen-Age, qui nous a cependant laissé des merveilles d'architecture dans ses cathédrales.

3. — L'ÉPOQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE.

A. L'Italie

Ce n'est qu'à l'époque de la Renaissance que reprendra l'intérêt théorique pour l'architecture. En effet, nous y trouvons, dès son début, toute une pléiade de théoriciens de cet art. L'œuvre de Vitruve réapparaît et sert de modèle à tous les traités d'architecture écrits en général par les architectes.

Le mouvement commence par l'Italie, dans la seconde moitié du x^v^e siècle. Le plus important auteur de la Renaissance italienne est *Alberti*¹ ; les autres, tels que Vignole², Palladio³, Filarette⁴, Serlio⁵, sont plutôt des praticiens que des esthéticiens proprement dits.

B. La France

En France, le même mouvement ne commence qu'au xvi^e siècle⁶, où nous trouvons, comme dans l'Italie du xvi^e siècle, un grand intérêt pour l'Antiquité et les problèmes esthétiques, intérêt inspiré par les auteurs italiens et l'œuvre de Vitruve. Cependant, en France comme en Italie, les auteurs de cette époque sont, pour la plupart, des praticiens et s'occupent plutôt des ordres classiques et de leurs règles que des questions purement esthétiques. Nous avons choisi

¹ *De re aedificatoria*, Florence 1485, trad. française par J. Martin (1553).

² « *Regole delli cinque ordini d'architettura* » (1563 ; trad. franç. de Blondel, 1752).

³ *Œuvres complètes*, trad. franç. par Chapuy, Corréard et Lenoir, 1842.

⁴ *Tractat über der Baukunst*, trad. allemande par le Dr Cettinger, 1890.

⁵ *Tutte l'opere d'architettura*, 1584.

⁶ Une des premières œuvres théoriques c'est « *Le parallèle de l'architecture antique et moderne* » de Chambray, parue en 1650. Il est vrai que Philibert Delorme publia ses « *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* » en 1561, mais c'est là une œuvre purement pratique.

Alberti parmi les théoriciens italiens ; pour les théoriciens français des XVII^e et XVIII^e siècles, nous avons fait une étude d'ensemble, étant donné le caractère commun de leurs théories. Mais, nous avons parlé séparément de *Viollet-le-Duc* (1814-1880), qui est, à notre avis, le plus grand de tous les esthéticiens français de l'architecture.

L'intérêt pour les études esthétiques de l'architecture n'a jamais cessé en France, tandis qu'il s'éteint en Italie, après les grands théoriciens de l'époque de la Renaissance. En France, on peut citer, depuis *Viollet-le-Duc*, nombre d'esthéticiens qui ont écrit sur l'art architectural. Nous ne mentionnerons que les plus importants. Nous commencerons par des philosophes.

Selon *Hippolyte Taine*, l'architecture et la musique ne sont pas des arts d'imitation ; il soutient que « ce sont les rapports mathématiques qui combinent ces deux arts »¹. L'architecture s'établit, selon lui, sur un « ensemble de parties liées ». Taine mentionne quelques concepts concernant l'esthétique architecturale de contenu. « L'architecture, dit-il, ayant conçu tel caractère dominant : la *sérénité*, la *simplicité*, la *force*, l'*élégance*, comme jadis en Grèce et à Rome, ou bien : l'*étrangeté*, la *variété*, l'*intimité*, la *fantaisie*, comme aux temps gothiques, peut choisir et combiner les liaisons, les propositions, bref les rapports des matériaux, c'est-à-dire certaines grandeurs visibles, de manière à manifester le caractère conçu ». C'est, pour ainsi dire, tout ce que nous avons trouvé sur l'architecture dans les cours que Taine a professés à l'Ecole des Beaux-Arts. D'ailleurs il dit lui-même, après le passage que nous venons de citer : « maintenant nous connaissons la nature de l'art ».

*Emile Boutmy*², disciple de Taine et de Charles Lévêque³, a prêté plus d'attention à l'architecture que ses maîtres. Cependant, son œuvre est plutôt une monographie qu'un traité d'esthétique. Boutmy, comme Taine, essaie d'expliquer

¹ *Philosophie de l'art*, 1865, p. 66.

² *Philosophie de l'architecture en Grèce*, 1870. La deuxième édition a paru, revue et corrigée, sous le titre : « *Le Parthénon ou le génie grec* ».

³ « Je suis heureux, écrit cet auteur, de voir, en 1870, M. Emile Boutmy suivre les mêmes voies » (*La science du beau*, 1872, tome II, p. 29, rem. 1). Et plus loin : « ... d'avoir esquissé en 1860 ce qu'on peut appeler une psychologie du Parthénon. M. Emile Boutmy... a pu et dû pousser cette psychologie du temple d'Athénée jusqu'aux derniers détails. Cette précieuse concordance... etc » (*ibid.* p. 39, rem. 1).

les monuments classiques de Grèce, par le « milieu psychologique où naît un art ». Ce « milieu » qui, selon Boutmy, « donne, avec une entière netteté, la clef des grands arrangements décoratifs, des exigences et des tolérances moyennes du goût », c'est là le cœur de sa théorie. Elle considère les origines, tant intellectuelles que morales, sociales et politiques, « comme étant indispensables » pour comprendre l'art monumental des Grecs. Boutmy ne s'intéresse qu'à l'esthétique de contenu relative à cet art ; il écarte de son étude l'esthétique formelle ou « les explications techniques ». Ces dernières doivent être, selon lui, expliquées par « des considérations supérieures », c'est-à-dire psychologiques et historiques ». La méthode (historique), dit-il se fait une loi de ne considérer que les ensembles et d'encadrer toutes les questions d'histoire dans une psychologie générale des temps et de la race ». Telle est la méthode de Boutmy, méthode qu'il a essayé d'appliquer à l'explication de l'architecture grecque et notamment du temple du Parthénon. Cependant, en analysant ce dernier, il se voit obligé d'avouer que l'« on s'étonne, sans doute, de trouver ce *riche ensemble d'idées* et cet art de les grouper entre elles, chez le peuple qui a glorifié la *sécheresse* et le style fragmentaire sous le nom de laconisme »...

Victor Cousin n'a fait aucune théorie spéciale sur l'architecture. Il ne parle d'elle qu'en bon littérateur¹.

Jouffroy², qui est, à notre avis, un des plus grands esthéticiens français, n'a dit mot sur l'architecture, quoiqu'il ait parlé de tous les autres arts.

Charles Lévêque s'est occupé de l'architecture, plus que tous les autres philosophes français. Il lui a consacré un article spécial dans son *Système des arts*³, article plein de belles observations et de descriptions littéraires, mais ne contenant aucune théorie spéciale ni originale de cet art. Selon lui « l'architecture est moins expressive de beaucoup que les autres arts » ; mais elle est néanmoins « expressive ». Un édifice, selon Lévêque, doit être « l'expression de son hôte ». C'est par là que cet auteur espère pouvoir expliquer la beauté architecturale et fonder une psychologie de l'archi-

¹ *Du vrai, du beau, et du bien*, Voir sa IX^e leçon : « Des différents arts ».

² *Cours d'esthétique*, 2^e éd., 1863.

³ *Science du beau*, 2^e éd., 1872, T. 11, p. 19

teature. Charles Levêque distingue l'architecture formelle de l'architecture de contenu. Il voit la première dans la « *puissance de solidité et l'ordre* » ; dans la *proportion*, l'*unité* et l'*harmonie* ; la deuxième se trouve, selon lui, dans « *la puissance bornée mais réelle, par laquelle l'architecture exprime quelque chose de la vie, des mœurs, du caractère de l'âme humaine* ».

Selon Chaignet¹ « l'architecture correspond au monde inorganique dans ses rapports avec le Beau ; elle dépend des lois géométriques de la forme et la première condition en est la *symétrie* ; elle doit de plus exprimer une *pensée*, mais, comme la musique, elle ne manifeste pas l'idée même, pure et précise ; elle *détermine dans l'être qui la contemple un état correspondant à un certain ordre d'idées* » (*ibid.*, p. 455.) Chaignet soutient que « l'idéal a peu de place dans l'architecture, parce qu'elle a toujours un but ; qui est un but d'*utilité* pratique et positive, comme la maison ; ou elle a un *sens symbolique* et ses formes sont *significatives* ». Il conclut : « seul le temple grec est vraiment beau » (*ibid.* p. 495). Voilà l'essentiel de ce que nous avons trouvé dans le « système et critique des arts particuliers » de Chaignet.

L'esthétique de l'architecture, comme nous venons de le voir, ne fut traitée, par les philosophes, que comme une partie de leur système des arts, et, très souvent, dans le but unique de compléter leur système esthétique. Les architectes seuls ont traité l'esthétique de leur art d'une façon approfondie, en faisant d'elle une *esthétique spéciale* ou *restreinte*. A côté de Viollet-le-Duc, nous devons citer encore quelques architectes-théoriciens de l'architecture, mais de second rang. Un de ceux-ci est L. H. Boileau². Son œuvre, d'une valeur fort médiocre, n'est qu'un plaidoyer pour le modernisme et une sorte de réquisitoire contre l'architecture classique ; le principe fondamental de sa théorie c'est la correspondance d'un style avec son époque et son progrès.

Raoul Rocher³, Vitet, Achille Fould, H. Labrousse, ses contemporains, partagent la même idée. Les catégories esthétique-architecturales de Boileau sont les suivantes : la

¹ *Les principes de la Science et du Beau*, 1860.

² *Histoire critique de l'invention en architecture*, 1886.

³ Voir son Manifeste de l'Académie royale des Beaux-Arts intitulé : *Considération sur la question de savoir s'il est convenable au XIX^e siècle de bâtir des églises en style gothique*.

composition, la *construction* et la *décoration*. Seule la définition de la composition nous intéresse. Elle « implique, dit Boileau, l'idée de création d'un type ou d'une forme spéciale sous un rapport de l'expression sentimentale ou esthétique » (*ibid*, p. 48). Il définit le beau : « Ce qui se fait imiter et aimer ». L'architecture, se trouve, selon lui, dans l'exercice des « trois facultés primordiales » : « le *sentiment*, le *raisonnement* et l'*action réalisatrice* ». Il la définit : « l'art de produire des impressions esthétiques au moyen de la science la plus avancée ». Boileau, qui considère les *constructions en fer* comme un résultat de la technique « la plus avancée », décerne des éloges à l'architecture gothique, qui se rapproche, selon lui, le plus de cette nouvelle construction. Ce plaidoyer pour les constructions en fer était, somme toute, le but unique de son œuvre.

*Feugueray*¹ s'oppose à l'idée que « l'art comme un sentiment naturel à l'homme, un sentiment du beau, se retrouve le même au fond de toutes les âmes et reste identique dans tous les temps ». Il nie la possibilité des règles du beau, parce qu'elles « manquent, dit-il, de toute fixité ; l'art... devient chose purement individuelle, dont chacun est juge en dernier ressort » et il conclut qu'« il n'y a pas d'autre loi que le goût ». Il adhère à la théorie de Taine, en disant : « On doit comprendre aussi pourquoi et comment l'art monumental a toujours été l'expression, la traduction sentimentale des civilisations dont il était le produit, de sorte que l'histoire de cet art (de l'architecture) prise dans sa généralité, est le reflet de l'histoire de l'humanité ». Et, plus loin : « à chaque grande civilisation a toujours correspondu une grande synthèse d'art, qui s'est étendue partout où se sont propagés les principes moraux et religieux de la société dont elle était l'expression ». Cela étant, Feugueray plaide pour l'art de notre siècle, l'art contemporain.

*Auguste Aurès*² s'est beaucoup occupé des problèmes architecturaux, mais ses travaux sont du domaine historico-archéologique et non du domaine esthétique. Le célèbre auteur de l'Opéra de Paris, *Charles Garnier*³, n'a écrit sur

¹ *Nouvelle forme architecturale*, 1853.

² *Etude des dimensions du Parthénon*, Nîmes, 1867 ; *Encore un mémoire à propos des « scamilli impares »*, Paris, 1865 ; *Nouvelle théorie du Module*, Nîmes 1862 etc.

³ *Le Nouvel Opéra*, 2 vol. Paris, 1855.

l'esthétique architecturale que pour défendre son œuvre contre différentes attaques. Son œuvre ne contient aucune théorie spéciale de l'architecture. C'est une monographie esthétique-critique de l'Opéra où l'on trouve quelques vues esthétiques concernant la convenance, la polychromie, la proportion, l'ornement, etc. Garnier parle des deux lois esthétiques et il les énonce de la façon suivante : « *la loi des oppositions* comme la *loi des répétitions* est l'essence même des créations puissantes, et dans les grandes masses, comme dans les plus petits détails, les œuvres artistiques, plastiques, littéraires ou théâtrales doivent à ces *lois merveilleuses* leur mouvement, leur énergie et leur caractère particulier ».

Après Viollet-le-Duc, Julien Guadet¹ est le seul esthéticien français du XIX^e siècle qui soit digne d'être désigné comme son disciple. Son grand traité est considéré comme la « Somme du classicisme », que Guadet enseigna à l'Ecole des Beaux-Arts. C'est, en effet, un ouvrage très utile, illustré d'innombrables « exemples instructifs » relatifs à l'architecture antique et à celle de la Renaissance ; c'est un ouvrage pédagogique, créé dans le but de combler la lacune d'un livre élémentaire nécessaire aux « Jeunes gens se destinant à l'étude de notre art » ; mais, au point de vue esthétique, l'œuvre de Guadet ne présente aucun intérêt spécial. Toutefois il faut mentionner son principe fondamental : « la vérité », selon laquelle l'impératif catégorique de l'architecture est d'être vraie. Guadet a emprunté ce faux principe esthétique à son prédécesseur Léonce Raymond², qui a écrit également un traité pratique de l'architecture, et dans lequel il dit : « le *bon* est le fondement essentiel du beau et les formes de l'art doivent être toujours *vraies*³ ». Après Guadet, qui clôt la liste des théoriciens de l'architecture française du XIX^e siècle, nous ne trouvons plus, en France, de théoriciens de cet art. Le livre de M. Le Corbusier-Saunier⁴, paru en 1923, n'est qu'un appel, souvent agressif, qu'il adresse aux architectes, en leur reprochant de faire « des styles » et en leur conseillant de suivre l'exemple de l'esthétique nouvelle de l'ingénieur « fondée sur le calcul issu des lois de la nature » et d'adapter les maisons

¹ *Eléments et théorie de l'architecture*, 1894.

² *Traité d'architecture*, 1860.

³ *Ibid.*, II^e partie, p. 17.

⁴ *Vers une architecture nouvelle*. Paris, 1923.

aux conditions nouvelles de la vie. Livre curieux, mais qui n'est pas une « Esthétique ».

Pour terminer cette courte étude des théoriciens de l'architecture en France, nous devons citer quelques *littérateurs* qui se sont occupés de l'esthétique de notre art. En premier lieu, il faut mentionner *Victor Hugo*¹ et *Mme de Staël*²; ensuite *Chateaubriand*³, *Stendhal*⁴ (Henri Beyle), *Louis Veuillot*⁵ etc. Quoiqu'on ne trouve pas dans les œuvres de ces auteurs de doctrines spéciales relatives à l'esthétique architecturale, on est obligé de reconnaître qu'ils ont émis, sur cet art, un bon nombre d'observations souvent très profondes. Nous regrettons que les limites de cette introduction ne nous permettent pas de les exposer en détail.

Parmi les savants français, nous ne connaissons que MM. *Charles Henry*⁶ et le *D^r Breucq*⁷ qui aient consacré une certaine attention à l'esthétique architecturale. Quoique ces deux auteurs n'aient émis aucune théorie spéciale sur l'architecture, ils ont bien observé quelques phénomènes esthétiques de cet art et essayé de les expliquer scientifiquement. Parlant des « illusions optiques », M. Charles Henry cite comme exemple le phénomène dit « l'éventail » du temple grec. Pour lui, ce phénomène n'est qu'une application de l'illusion optique de Zöllner. Il parle de l'*enthasis* de la colonne en l'expliquant également comme une illusion optique, tout comme la déformation du carré (« carré échancré »). Les conclusions de cet auteur sont fondées plutôt sur des déductions mathématiques que sur des expériences. Quant au *D^r Breucq*, qui a écrit des essais scientifiques remarquables sur le beau et le plaisir, il ne parle que très peu de l'architecture. Le *D^r Breucq* est partisan de l'asymétrie. Il dit : « en architecture les constructions asymétriques ne sont pas déplaisantes, à condition que

¹ *Notre-Dame de Paris, les Misérables, Avant l'exil, Depuis l'exil, les Voix intérieures*, etc.

² *Corrine ou l'Italie*.

³ *Rome, Athènes, Jérusalem*.

⁴ *Histoire, Arts et Voyage*.

⁵ *Le parfum de Rome*.

⁶ *Rapporteur esthétique*, Paris, 1889 ; *Harmonies de formes et de couleurs*, Paris, 1891 ; *Quelques aperçus sur l'esthétique des formes*, Paris 1895 ; *Sensation et énergie*, Paris 1911 ; *La lumière, la couleur, la forme*, l'article paru dans « *l'Esprit nouveau* », 10^e 8, 1921, p. 956.

⁷ *Qu'est-ce que le Beau*, Biarritz 1911 (p. 76) ; *Le plaisir et la douleur*, Bayonne, 1904.

leur asymétrie ait sa raison d'être ». Et plus loin : « ce qui choque le spectateur, c'est l'asymétrie pour l'asymétrie ». Il dit à ce sujet : « l'emploi de l'asymétrie pour l'asymétrie par un jeune architecte m'a permis, avec quelques autres indices, de prévoir longtemps à l'avance *l'apparition chez lui d'une affection mentale à laquelle il a succombé récemment*¹ ». Et il conclut : « l'asymétrie désordonnée et l'illogisme, qui sont aujourd'hui à la mode, surtout dans l'art mobilier, traduisent fidèlement, il faut bien le reconnaître, l'état *anarchique des esprits de notre temps* » (*ibid.*, note 195).

Avec le Dr Breucq nous croyons avoir épuisé la liste des auteurs français qui ont traité de l'architecture, depuis *Philibert Delorme* (1561) jusqu'à M. le Corbusier-Saugnier (1923) et, en même temps, justifié le choix des auteurs dont nous parlerons spécialement dans cet ouvrage.

C. L'Allemagne.

Il nous reste encore à parler de l'esthétique de l'architecture et de ses représentants en Allemagne et en Angleterre.

A l'époque de la Renaissance, nous ne trouvons en Allemagne aucun théoricien de l'architecture. Tout ce que nous connaissons de cette époque c'est la traduction de l'œuvre de Vitruve par le célèbre peintre et graveur *Dürer* (1471-1528).

L'esthétique de l'architecture en Allemagne fut, au début, cultivée par des philosophes comme une partie de l'esthétique générale. Aujourd'hui encore, elle est annexée à un système esthétique, pour figurer dans les divisions ou classifications des arts. Mais, à côté de cette esthétique partielle de l'architecture, nous trouvons en Allemagne, à partir du XIX^e siècle, une esthétique totale de cet art. Dans ce pays classique de l'esthétique générale, l'esthétique de l'architecture compte ses meilleurs représentants. C'est pourquoi la partie de notre ouvrage consacrée à l'Allemagne est la plus grande et la plus importante.

Parmi les philosophes-esthéticiens de l'architecture, nous avons choisi : *Kant* (1724-1804), *Schopenhauer* (1788-1860), *Hegel* (1770-1831) et *Fr. Vischer* (1807-1887). Le premier parce qu'il est un des plus grands esthéticiens de tous les

¹ *Qu'est-ce que le Beau ?* p. 96, not. 192.

temps ; le deuxième parce qu'il a donné la plus complète théorie statique de l'architecture ; le troisième à cause de sa merveilleuse étude de l'architecture gothique et de l'architecture symbolique et, encore, parce qu'il est un des plus grands représentants de l'esthétique idéaliste ; le quatrième à cause de sa théorie de l'*Einfühlung*, qu'il a appliquée, le premier, à l'architecture.

Mais, pour justifier davantage notre choix des philosophes-esthéticiens de l'architecture et compléter notre aperçu historique de cette esthétique à travers les époques et les pays, nous exposerons ici les vues des principaux esthéticiens de ce groupe en Allemagne.

Commençons par *Schelling*¹. Selon cet auteur « l'architecture est la forme artistique inorganique de la musique plastique ». Schelling n'est pas de l'avis de ceux qui excluent l'architecture des beaux-arts, en définissant le bel art comme quelque chose d'absolu, n'ayant aucun but extérieur et ne satisfaisant aucun besoin, comme c'est le cas pour l'architecture. L'architecture ne peut être un art, selon Schelling, qu'à condition que sa *forme utile* devienne une forme belle, une forme d'art, une forme qui exprime l'absolu et fait oublier son but pratique. « L'architecture, dit-il, en tant qu'un des Beaux-Arts, est en dehors de tout rapport avec le besoin². » Seul, l'intérieur d'une maison sert au besoin ; mais il est, lui aussi, aménagé dans un but artistique. L'architecture est, pour Schelling, « la musique dans l'espace », « la musique figée³ » ou « la musique concrète ». Il cite comme exemple le rythme des colonnes (*Zeitdistanzen*). Le point de vue de Schelling est celui de l'esthétique idéaliste de contenu. « L'architecture, dit-il, est un art libre et un bel art en tant qu'elle est l'expression des idées, en tant qu'elle est l'image de l'univers et de l'absolu. » Il affirme aussi que, tant que l'architecture est utile, elle ne peut pas être belle ; elle ne deviendra un art que lorsqu'elle transformera l'utilité et la réalité en apparence au moyen de l'imitation des formes brutes de l'art de bâtir (*rohe Baukunst*). Il cite comme exemple les colonnes qui ont imité le tronc des arbres ; les colonnes, qui, au début, ont servi un besoin et que l'art a façonnées ensuite dans un but

¹ *Sämtliche Werke, Stuttgart*, 1859, 1, Abt., 5, p. 572 § 107.

² *Ibid.* 575.

³ *Ibid.* 576.

purement artistique. Schelling se montre finaliste en disant que « l'architecture est un bel art en tant qu'elle représente l'inorganique comme allégorie de l'organique¹ ». En d'autres termes, « l'architecture est, dit-il, une allégorie de l'art mécanique de bâtir ».

Selon Solger², l'art de bâtir est un bel art en tant qu'il construit les maisons de Dieu et de l'État, puisque celles-ci ne servent pas à un besoin comme les maisons destinées à l'habitation de l'homme. L'architecture employée dans un but de simple ornementation représente, selon Solger, une véritable dégradation.

Selon Krause³, tout est utile, qui sert à un but extérieur, comme par exemple la cosmétique, la rhétorique, l'art philosophique, l'art des jardins, l'architecture, etc. L'architecture peut s'illustrer, d'après lui, dans les monuments architecturaux tels que les monuments commémoratifs (*Denksteine*, *Denkgebäude*, etc.), car ils servent à un but purement humain et élevé. Par conséquent, l'architecture est, selon Krause, un art esclave, car utilitaire. Krause confond l'utile et le beau et prétend que son *nützlich-schöne* (« utile-beau ») a le droit d'être un objet pour l'art. C'est ce qu'il entend par « art utile ».

Selon Trahndorf⁴ l'architecture est, d'une part, un art, puisqu'elle représente, dans ses créations les plus hautes (par exemple le temple grec), « l'idée pour l'idée » (*ibid.* p. 197). D'autre part, l'architecture sert d'abri pour l'homme. Trahndorf considère cet art, somme toute, comme non-libre, car il « se rapporte à la vie » (*in die Beziehung auf das Leben*), mais il le classe, néanmoins, parmi les beaux-arts. Il soutient que l'architecture est un art simultané ; c'est-à-dire qu'elle n'appartient pas au temps (*an und für sich unzeitlich*).

Selon Weisse⁵, l'architecture est un art véritable ; sa finalité n'est qu'accidentelle. Il distingue la belle architecture de la « beauté ornementale » (*verzierende Schönheit*), qui s'applique aux bâtiments, ustensiles, bateaux, etc. Cette dernière, selon lui,

¹ *Ibid.* p. 581.

² Erwin, *vier Gespräche über das Schöne u. Kunst*, 1815 ; *Vorlesungen über Aesthetik*, 1882.

³ *Abriss der Aesthetik*, 1807 ; *Vorlesungen über Aesthetik*, 1882, *System der Aesthetik*, 1882.

⁴ *Aesthetik* (I, p. 193 et II, p. 251).

⁵ *System der Aesthetik*, 1830.

n'est qu'un reflet de la première. Il soutient que la beauté architecturale ne se trouve pas uniquement dans l'harmonie de ses rapports spatiaux, mais aussi dans la lutte entre la pesanteur et les forces spirituelles que l'architecture s'efforce de vaincre¹.

Selon *Schleiermacher*², l'architecture est le prototype de l'inorganique, tandis que la sculpture est le prototype de la création organique. « Un édifice, dit-il, doit être considéré comme une cristallisation » ; mais construite par l'homme et non par la nature. Quant à l'analogie entre l'architecture et l'art des jardins, elle est la même, selon *Schleiermacher*, que celle entre la plastique et la peinture. L'architecture monumentale, d'après lui, est celle qui a un rapport quelconque avec la vie commune et publique ; elle n'appartient pas à une personne en propre, mais à des groupes, dont les buts sont religieux, esthétiques ou sociaux. L'architecture ne devient libre qu'appliquée à un monument éthique (social). Enfin, l'architecture et l'art des jardins sont des réalités et non pas des images, des *Scheine*, des apparences.

Pour *Deutinger*³, l'architecture s'explique, comme pour Schopenhauer, par la loi de la pesanteur. « L'architecture, dit-il, est l'art dans lequel cette pesanteur est relativement vaincue et soumise à un emploi. » Mais *Deutinger* trouve que cette victoire de la pesanteur sur la matière constitue le but de tout l'art de bâtir ; celui-ci n'a donc rien de commun avec l'idée ; car cette dernière s'oppose à tout but particulier. *Deutinger* n'admet que l'architecture monumentale et son caractère symbolique. Il renforce cette idée en affirmant que même l'art de bâtir peut devenir un art proprement dit, à condition toujours qu'une simple demeure (*Wohnung*), acquière un caractère *symbolique*, etc. « Le temple ou l'église devient, dit-il, une cristallisation due à un processus de la vie plastique ». Puis, *Deutinger* élève l'architecture jusqu'au trône de l'Eternel Infini (*das Unendlich-Ewige*) ; bien au-dessus, par conséquent de son rôle de serviteur (*Dienstbarkeit*) dont le but serait, selon lui, hors-esthétique (*ausserästhetisch*). Mais il retourne de nouveau à l'idée de Schopenhauer et voit, dans les architectures hindoue, égyptienne et grecque, se développer le

¹ *Ibid.*, II, p. 72.

² *Aesthetik*, 1842.

³ *Aesthetik*, 1843-49.

contraste entre « *le poids et le soutien* » ou le principe du haut vers le bas. Il trouve que la première avait trop de poids, la deuxième trop de soutien et ce n'est que dans la troisième, d'après lui, que poids et soutien arrivent à s'harmoniser.

Kirchmann¹ range l'art architectural dans les arts *libres* : « La belle architecture, dit-il, peut avoir, en elle-même, un but qui soit pratique, sans être nuisible à sa valeur esthétique ». En tout cas, le but pratique est, selon lui, étranger et contradictoire par rapport au but esthétique. Cependant, un objet pratique que l'on embellit, agrandit et ennoblit, acquiert ainsi une apparence esthétique. Quant à l'apparence ou *Schein*, Kirchmann soutient qu'un vase qui figure sur un tableau est une *réalité* ; car, sans cela, il ne serait que *l'apparence d'une apparence*. Une œuvre architecturale, tout comme un vase, n'est, selon lui, qu'une apparence.

Selon Köstlin², « la *Tektonik*, ou l'art d'édifier les beaux édifices et ustensiles », ne représente la beauté que pour autant que le but utile le permet. Selon lui, le but esthétique et le but utile ne sont pas antagonistes. Puis, il dit que l'architecture est une réalité et non pas une représentation (*Darstellen*). Le but de cet art est d'ajouter à la construction l'expression de notre état d'âme (*Stimmungsausdruck*).

Selon Fechner³ l'architecture doit être rangée dans « l'industrie artistique » ; elle appartient aux arts plastiques de repos et elle a un but extérieur à l'art. La base de toute la beauté tectonique se trouve, selon Fechner, dans la « finalité fonctionnelle ». Cet auteur est formaliste ; car il parle de la beauté formelle-relative. Il reconnaît à l'architecture sa haute importance dans l'histoire de la civilisation et de l'art, et il ajoute que les habits sont, eux aussi, caractéristiques du style et du caractère d'une époque. Fechner n'arrive pas à tracer la limite entre l'architecture et la plastique, pas plus que celle entre l'architecture et la tectonique ; il se contente de repousser les définitions de Kant et de Hegel, qu'il trouve trop vagues ; tandis que celle de Lotze lui paraît trop étroite. Pour ce dernier, par exemple, les maisons flottantes et les temples dans les cavernes n'appartiennent pas aux œuvres architecturales ; pour Hegel, c'était l'*extérieur* architectural

¹ *Aesthetik*, 1868.

² *Aesthetik*, 1863-69 ; *Ueber den Schönheitsbegriff*, 1878 ; *Prolegomena*. 1889.

³ *Vorschule der Aesthetik*, 1876.

qui comptait ; pour Fechner, c'est, au contraire, l'intérieur. Les œuvres architecturales sans espace intérieur n'appartiennent, selon Fechner, ni à l'architecture ni à la sculpture, mais à l'industrie artistique inférieure¹.

Selon Schasler², les arts se divisent en deux groupes :

a) les arts *simultanés*

b) les arts *successifs*.

L'architecture doit être classée, d'après lui, dans les arts simultanés. Cependant, il soutient que la succession et la simultanéité sont des termes corrélatifs. L'architecture, selon Schasler, s'occupe de former (*gestalten*) la matière de la réalité, puisqu'elle sert aux buts réels ou « hors-esthétiques » (*ausserästhetisch*). Elle a néanmoins un rapport avec l'idée ; puisque, bien qu'elle ne suggère pas une image représentative d'une idée, elle en permet l'intuition, grâce à son expression extérieure. « Or, ce n'est pas la *finalité pratique* qui fait de l'architecture un art ; sa valeur et sa signification esthétiques se trouvent en ce qu'elle profite de cette finalité pratique pour s'élever au-dessus d'elle en montrant une *signification idéale* ». C'est, selon lui, à mesure que l'architecture s'élève au-dessus du pratique, qu'elle devient un art.

Selon Hartmann³, les arts se divisent en deux groupes :

a) les arts *libres*

b) les arts *non-libres*.

L'architecture est, selon lui, un art non-libre. Il range l'architecture, comme beaucoup d'autres auteurs, dans la *Tektonik*, c'est-à-dire, dans l'art des ustensiles. « L'architecture ou le bel art de bâtir est, dit-il, la branche la plus avancée de la *Tektonik*, soit par la grandeur et le coût de ses œuvres, soit par l'ajustement de l'intérieur. » De là le préfixe *archi*, pour signifier qu'elle est la première parmi les autres tectoniques (*Architektonik*).

L'architecture, selon Hartmann et contre Schopenhauer, a des visées plus hautes que celles de l'antagonisme entre le poids et le soutien ; par exemple : les idées religieuses qui se symbolisent par le temple, la cathédrale, etc. « Les œuvres

¹ *Ibid.*, 11, 2 ; 1, 205.

² *Geschichte der Aesthetik*, 1871-72 ; *Das System der Künste*, 2^e éd., 1885 ; *Grundzüge der Aesthetik*, 1886.

³ *Philosophie des Schönen*, 1887 (11 partie de son *Aesthetik*).

architecturales servent, en tout cas, à un but qui n'est pas esthétique ; ce but consiste, presque toujours, à envelopper de l'espace, soit de côté, soit par en haut (la toiture), soit par en bas »...

« Une œuvre architecturale est une *réalité* et, étant réalité, elle sert à son but extérieur ; elle évoque cependant plus ou moins des sentiments, comme le patriotisme, la dévotion religieuse, etc. » L'architecture, selon Hartmann, a pour but de *créer des espaces* ; c'est un *art industriel*, où le beau n'intervient que pour réaliser esthétiquement son but pratique.

Telles sont les vues que nous avons dégagées des systèmes esthétiques des principaux philosophes en Allemagne jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Il nous reste maintenant à dire quelques mots des auteurs qui se sont spécialement occupés de l'esthétique architecturale. Parmi ceux-ci nous avons choisi pour notre ouvrage : 1^o le Dr *Adamy*, qui a écrit l'étude la plus complète sur l'esthétique de l'architecture, avec des documents précieux savamment exposés ; 2^o *August Thiersch*, qui est, à notre avis, le plus grand représentant de l'esthétique géométrique de l'architecture ; 3^o *Göller*, qui a donné le plus important essai esthétique-psychologique de l'architecture ; 4^o *Wölfflin*, qui a, le premier, essayé d'appliquer la psycho-physiologie aux recherches esthétiques relatives à l'art architectural et qui est, en même temps, un des plus grands esthéticiens de l'architecture. Il faut cependant mentionner les autres esthéticiens, depuis Semper jusqu'à Schmarsow et Behrens et essayer d'exposer les grandes lignes de leurs doctrines.

*Semper*¹ n'a pas écrit une œuvre spéciale sur l'architecture et ce n'est qu'en parlant de l'art en général, notamment des arts plastiques, qu'il mentionne l'art architectural. Selon cet auteur, l'œuvre d'art n'est autre chose qu'un « produit mécanique résultant de l'usage de la matière et de la technique ». Il s'agit donc d'une *esthétique génétique*, du *Kunstwerden*. En ce qui concerne l'architecture en particulier, Semper prêche pour le style classique des ordres. Il y a, selon lui, des canons architecturaux ; celui qui les méconnaîtra verra son art se décomposer en « un caprice sans forme et

¹ *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, I (1861), II (1863).

sans signification ». « L'architecture est, en ce sens-là, conclut-il, aussi conservatrice que la musique¹ ».

Nous ne ferons que mentionner les travaux des *Bötticher*², des *Bruckhard*³, des *Durm*⁴, des *Bühlmann*⁵, des *Frankel*⁶ etc. qui ont une valeur plutôt historique et archéologique qu'esthétique.

Quant à *Lipps*, il n'a rien écrit de spécial sur l'architecture. Néanmoins, on trouve dans son « Esthétique de l'espace⁷ » des éléments d'un haut intérêt pour l'esthétique de notre art. Cette œuvre contient deux théories, dont une concerne l'expression esthétique qu'exercent sur nous les formes géométriques, l'autre s'occupant des illusions optiques relatives à ces formes. Selon Lipps, l'espace esthétique n'est pas un espace inanimé, il est vivant. Les formes géométriques représentent une « activité mécanique » : la verticale se dresse en haut, l'horizontale s'étend à gauche et à droite etc... Et c'est dans cette interprétation mécanique des lignes que se trouve, selon lui, la beauté des formes géométriques. C'est là l'idée-maîtresse de « l'esthétique mécanique » de Lipps. Celle-ci est fondée sur la sympathie (*Einfühlung*), qui est le maître-problème de toute son esthétique. La vie mécanique des formes géométriques est un fait subjectif ; nous interprétons ces formes par « analogie » avec les phénomènes mécaniques qui se passent en nous ; c'est à dire en nous projetant en elles (*Hineinverlegung*), en nous confondant avec elles. Cette interprétation est immédiate, sans aucune réflexion. La colonne que nous contemplons se dresse devant nos yeux, comme nous nous dressons nous-mêmes. Cette force de la colonne nous réjouit, tout comme nous réjouit notre propre force. « Je sympathise de cette façon avec la colonne dorique » (*ibid.*, p. 7) ; elle nous montre une activité vitale que nous reconnaissons comme étant la nôtre. « Un temple grec, dit Lipps, nous conte son histoire, celle de sa propre vie intérieure » (*ibid.*, p. 11) ; c'est un organisme vivant. La matière ne joue aucun rôle dans la contemplation

¹ Voir pour plus de détails sur sa théorie l'essai de V. Basch intitulé *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*, 1912, chez Alcan, p. 106.

² *Tektonik der Hellenen*, Potsdam, 1852.

³ *Geschichte der Renaissance in Italien*, 4^e éd. 1905, Stuttgart.

⁴ *Die Baukunst der Griechen ; Die Baukunst der Etrusker und Römer ; Die Baukunst der Renaissance in Italien* (édition Alfred Kröner, Stuttgart).

⁵ *Die Architektur des klassischen Altertums*, 1904, Esslingen.

⁶ *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1913, chez Teubner.

⁷ *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, 1897.

esthétique, la forme seule y compte, forme interprétée par nous au moyen de l'*Einfühlung*. Dire qu'une ligne courbe se plie n'a, en réalité, « aucun sens » (*ibid.*, p. 14) ; c'est parce que nous nous identifions avec les formes que celles-ci ont un « sens spécifique », signifient ou « symbolisent » quelque chose, deviennent un langage. C'est pourquoi les formes nous paraissent, les unes, légères, gracieuses, ne peinant pas, compréhensibles par elles-mêmes ; les autres, sérieuses, sévères, ayant le caractère puissant, impulsif, etc... (*ibid.*, p. 27). L'acte esthétique (*Einfühlung*) n'est pas, selon Lipps, un acte visuel ; il appartient à la pensée ou à la fantaisie. « La beauté, dit-il, est l'unité dans la variété. Toutefois, l'unité esthétique spécifique ne se trouve que dans l'unité *esthétique mécanique* ». Tels sont les principes fondamentaux de l'esthétique formelle de Lipps¹.

Pour terminer cette courte étude des esthéticiens de l'architecture en Allemagne, nous devons dire encore quelques mots des théories esthético-architecturales de nos contemporains Ostendorf², Behrens³ et Schmarsow⁴. Selon Ostendorf, le but proprement dit de l'architecture est de « créer des espaces ». Il nous donne comme exemple des créations à un seul espace et à plusieurs et essaie d'esquisser une théorie esthétique concernant leurs aspects extérieur et intérieur. D'après cet auteur, une facade doit être la plus simple expression formelle du plan ; pour lui, la beauté se trouve dans l'*uniformité* ou la simplicité de la forme (*einfache Erscheinungsform*). C'est là l'idée capitale d'Ostendorf, dont l'œuvre est d'un caractère plutôt pédagogique et pratique que théorique.

Peter Behrens, célèbre architecte allemand contemporain, s'est intéressé aux questions de l'esthétique de l'architecture ; mais il n'a pas encore fait un ouvrage définitif à ce sujet ni émis une théorie spéciale. Selon Behrens l'art et la technique ne représentent aucun dualisme ; il considère comme

¹ Consulter, pour plus de détails : *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine* de Victor Basch (Alcan, 1912), où on trouvera un exposé magistral de la théorie esthétique de Lipps.

² *Sechs Bücher vom Bauen*, 1 et 11 vol., 1914, Berlin, chez W. Ernst & Sohn.

³ *Le rapport entre la création architecturale et la technique*, discours prononcé au dernier Congrès Esthétique.

⁴ *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften*, Leipzig, Berlin 1903 ; *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, discours prononcé au dernier Congrès Esthétique en Allemagne en 1914.

une erreur l'affirmation que la forme artistique se déduit de la technique. Cette erreur provient, d'après Behrens, de Semper, qui a prétendu que l'œuvre d'art résulte d'un but utile, de la matière et de la technique des outils. Behrens soutient que l'œuvre d'art est un produit de l'intuition d'une puissante individualité, libre de toute condition matérielle. « L'art est la réalisation d'un but matériel qui est transformé en un but psychique, ce que la musique démontre de la façon la plus claire ». L'ingénieur, selon Behrens, s'est noyé dans le progrès technique et n'a pas eu le temps de résoudre les problèmes esthétiques. La seule beauté des œuvres de l'ingénieur se trouve dans leur aspect monumental (*Grossartigkeit*) ; leur effet esthétique n'est dû qu'au hasard. En résumé, Behrens oppose au *Kunstwerden* de Semper, la conception téléologique de Riegl du *Kunstwollen* (le « vouloir artistique »). La technique et l'art doivent se fondre et non être séparés. Toutefois, la technique est soumise à l'art et c'est la *Formwille* (la « volonté de la forme ») qui trouve la technique qui lui convient. La meilleure preuve de cette vérité est, selon Behrens, l'architecture gothique.

Schmarsow, par lequel nous terminons la liste de tous les esthéticiens de l'architecture en Allemagne, n'a écrit, à notre connaissance, aucune œuvre spéciale sur l'architecture. Ce théoricien s'est occupé de la Science de l'art en général, des concepts fondamentaux des arts et c'est à ce sujet qu'il a parlé aussi de l'architecture. Ses vues sur l'esthétique architecturale se trouvent exposées dans son discours au dernier congrès de l'esthétique et de la science de l'art, dont nous reproduirons les traits essentiels. Selon *Schmarsow*, ce n'est pas seulement notre œil qui joue un rôle dans la contemplation d'une œuvre architecturale. Celle-ci comporte les facteurs suivants : a) l'espace tactile ; b) l'espace visuel ; c) l'espace de « la marche » (*Gehraum*) en avant. C'est, selon *Schmarsow*, avec ces trois facteurs que le problème psychophysique de l'investigation esthétique est posé. Il définit l'architecture : « créatrice de l'espace ». Il parle des trois dimensions d'une œuvre architecturale et les explique par les dimensions humaines. Ainsi, la dimension verticale, qui est la première, s'explique par l'attitude verticale de l'homme. La *symétrie* ne vaut, selon *Schmarsow*, que pour la largeur et la *proportion* que pour la hauteur.

La troisième dimension serait, d'après lui, le *rythme* de nos mouvements corporels. Il distingue deux sortes d'espace : a) l'espace renfermé (murs, plafonds, etc.) et b) l'espace ouvert (fenêtres, portes, etc.). Quant à la colonne, elle n'est qu'un membre qui divise l'espace. Schmarsow admet la *simultanéité* et la *succession* à la fois et dit que lorsque nous regardons un grand objet le procédé visuel est successif, tandis que si l'objet est petit le procédé sera simultanée¹.

Après ce court aperçu des vues et théories esthético-architecturales telles que nous les avons trouvées en Allemagne depuis Kant jusqu'à nos jours, nous croyons avoir suffisamment justifié le choix des auteurs que nous avons introduits dans cet ouvrage.

D. L'Angleterre.

Le dernier chapitre de cet aperçu sommaire de l'histoire de l'esthétique architecturale concerne l'Angleterre. Dans ce pays, ce genre d'esthétique fut le moins cultivé, tout comme l'art architectural... Et nous ne connaissons que trois auteurs qui se soient occupés de l'esthétique de cet art. Ce sont : *Spencer*, *Ruskin* et *Beltcher*. Le premier d'entre eux n'a écrit qu'un petit article sur l'architecture² intitulé « Les origines des styles en architecture ». Il y parle de « l'unité » qui est, selon lui, la règle suprême de toute œuvre d'art ; de « l'harmonie de l'édifice avec lui-même », en disant que chaque style a son « genre de symétrie » ; du rapport harmonieux entre un édifice et le milieu environnant ; il cherche à découvrir, au moyen du principe d'association, une analogie entre la nature et les « divers genres d'architecture » (*ibid.* p. 318). Il explique l'origine de la symétrie dans l'architecture classique en disant qu'elle a pris « son modèle dans le règne animal » (*ibid.*, p. 318). Quant à l'architecture gothique, il dit que, entre une nef en épi et une avenue d'arbres dont les branches s'entrelacent, « fait que les hommes n'ont pu s'empêcher d'observer » (*ibid.*, p. 320), se trouve une analogie. La tour gothique rappelle de « vagues idées de végétation ». A côté de l'« unité », la pensée dominante dans

¹ Pour plus de détails sur ses vues esthétiques relatives à l'architecture il faut lire son grand ouvrage *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften*.

² *Essais de morale, de science et d'esthétique*, 1, trad. de Burdeau, 1891.

cet essai de Spencer est la suivante : « les hommes en choisissant les formes qu'il leur faut, se sont, à leur insu, inspirés des *formes environnantes* ». Ainsi, « l'habitude de voir des lignes horizontales et des formes symétriques guidait les constructeurs (d'Orient) ».

*Ruskin*¹ et *Beltcher*² se sont beaucoup plus occupés de l'architecture que ne l'a fait Spencer. Entre ces deux théoriciens, nous avons choisi *Beltcher* : 1^o parce qu'il est architecte de profession, tandis que *Ruskin* ne l'est pas ; 2^o parce que son œuvre savamment composée embrasse presque tous les problèmes de l'esthétique architecturale et celle de *Ruskin* quelques-uns seulement ; 3^o parce que l'œuvre de *Beltcher*, de date plus récente, marque un grand progrès sur celle de *Ruskin*, son maître, dont il a pris le meilleur ; 4^o parce que l'œuvre de *Beltcher* est écrite avec une sérénité toute scientifique et non comme celle de *Ruskin* avec des préjugés religieux et sociaux, très souvent absurdes, comme on le verra plus loin.

Voilà pourquoi nous avons choisi *Beltcher*.

En quoi consiste la théorie de *Ruskin* ? La voici dans ses lignes principales. Cet auteur divise toute l'architecture en sept catégories (« sept lampes ») : sacrifice, vérité, force, beauté, vie, souvenir et obéissance, qui expriment le caractère moral de l'esthétique de contenu de cet auteur.

Ruskin définit l'architecture : « l'art d'arranger et de décorer les édifices élevés par l'homme, quelle que soit leur destination, de façon à ce que leur vue contribue à la santé, à la force et au plaisir de l'esprit ». Plus loin, il déclare que : « l'architecture est ce qui est inutile »... et soutient que dès qu'une chose est utile *elle ne peut pas être belle*. Il divise l'architecture en : religieuse, commémorative, civile, etc. Mais ce n'est que dans les deux premières catégories qu'il trouve l'esprit de « sacrifice » réalisable, « esprit ou disposition qui offre pour ce travail des matériaux précieux... non pas comme nécessaires à l'édifice, mais comme oblation ; abandon et sacrifice »... Et il ajoute : « ce sentiment (de sacrifice) juste et bon est aussi agréable à Dieu » (*ibid.*, p. 112). Ces quelques citations résument tout le caractère de l'esthétique architecturale de *Ruskin*, qui devient un véritable prophète du Christanisme en réclamant avec insistance la construction « dans

¹ *Les sept lampes d'architecture*, trad. de Georges Elwad.

² *Les principes de l'architecture*, trad. de Monod, 1912.

chaque ville d'Angleterre d'une église en marbre »... Parlant de la « vérité » Ruskin s'écrie : « Ne mentons jamais ». (*ibid.*, p. 137). La peinture, selon lui, « se propose pour but de tromper », l'architecture ment aussi lorsqu'elle nous suggère « un mode d'infra-structure ou de soutien autre que le véritable », comme par exemple, « les pendentifs des voûtes de style gothique de l'époque tertiaire » ; de même, lorsqu'elle se sert de la peinture des surfaces « dans le but de figurer d'autres matériaux que ceux qui les constituent réellement » et, enfin, l'architecture ment lorsqu'elle emploie « les ornements de toute sorte, moulés ou faits à la machine ». Tels sont, selon Ruskin, les mensonges principaux de l'architecture... Quant à la « force » elle consiste, dans le volume et le poids. « C'est de la quantité de l'ombre que dépend la force de l'architecture » (*ibid.*, p. 199). Il développe ici sa théorie de l'imitation de la nature, celle-ci étant, d'après lui, le modèle de la beauté pour un artiste. Puis, il passe à la beauté. Ce mot suppose, selon lui « un universel et instinctif sentiment de l'homme » (*ibid.*, p. 122). Mais, il ajoute : « l'homme n'avancera pas dans l'invention de la beauté sans imiter les formes naturelles » (*ibid.*, p. 223). C'est là l'idée fondamentale de l'esthétique de Ruskin. L'origine des formes architecturales se trouve, selon lui, dans l'imitation de la nature. Ainsi, les cannelures de la colonne « étaient à n'en pas douter le symbole grec de l'écorce de l'arbre ». Or, comme les triglyphes et les corniches, selon lui, n'imitent rien, il conclut : « personne ne qualifierait de beaux ces éléments » (*ibid.*, p. 223). Et encore : « Je me verrais autorisé à prétendre que toutes les formes qui ne sont pas tirées des objets naturels seront nécessairement laides » (*ibid.*, p. 224). Cela étant avancé, il affirme que le bel ornement classique dit « grecque » est « laid » ou, au sens littéral du mot, « monstrueux » (*ibid.*, p. 227) ! Cependant en parlant de la beauté, Ruskin fait quelques bonnes observations relatives à la symétrie, à la proportion et à la diminution progressive des parties, au rôle des couleurs, etc.

Passant à sa cinquième catégorie « la vie », Ruskin dit que c'est « l'imagination humaine » qui anime « la nature réelle des objets inertes ». Une façade vivante serait, selon lui, celle dont les étages augmenteraient de hauteur en allant vers le haut. Par contre, si les étages étaient égaux la façade serait laide. (C'est pour cette raison que cet auteur trouve laide la

tour de Pise.) L'architecture, selon Ruskin, sert à nous faire souvenir ; elle est « une histoire vivante des peuples ». L'obéissance est plutôt un impératif qu'une catégorie. « L'architecture, dit-il, ne pourra prospérer qu'à la condition d'être soumise à une loi nationale » (*ibid.*, p. 344). Telles sont les vues principales de Ruskin sur notre art, vues que l'auteur lui-même reconnaît souvent hardies et bizarres....

Ainsi finit notre aperçu historique de l'esthétique de l'architecture. Nous croyons avoir énuméré tous les esthéticiens qui ont écrit sur l'art architectural et exposé toutes les doctrines qui ont été émises sur cet art. Le but de cet aperçu est de justifier le choix des doctrines que nous avons jugées les plus importantes et qui font l'objet principal du présent ouvrage. La comparaison entre ces dernières et celles que nous venons d'exposer sera, espérons-nous, suffisante pour nous donner raison.

II

POINT DE VUE CRITIQUE.

Il s'agit à présent d'indiquer le point de vue auquel nous nous sommes placé en examinant les principales doctrines de l'esthétique architecturale. Ce point de vue n'est nullement subjectif, il est objectif, c'est celui de l'esthétique scientifique de l'architecture. Nous tenons à en exposer ses principes fondamentaux.

1. — DE L'ARCHITECTURE EN GÉNÉRAL.

A. *L'Architecture comparée aux autres arts.*

a) *Son infériorité.* — L'architecture est l'art le plus pauvre de tous ; les moyens d'expression dont il dispose ne sont pas adéquats à l'idée que l'artiste s'efforce de concrétiser dans son œuvre. L'architecture est un art symbolique ; elle exprime nos idées au moyen de symboles, donc *indirectement* et imparfaitement, tandis que la peinture et la sculpture expriment nos idées *directement*, par la figure humaine. Lors-

que nous contemplons une œuvre architecturale, nous lui *prêtons* nos qualités humaines, nos « états d'âme » à nous. Et, c'est là, dans cet acte de s'identifier, de se confondre avec elle, que se trouvent le procédé symbolique et le plaisir esthétique.

L'art le plus parfait est l'art théâtral. Là, nos idées sont représentées non par un moment, comme dans la peinture et la sculpture, mais par une succession de moments, par une vie entière. Et non seulement cet art se sert de la figure humaine pour représenter nos idées, mais encore il nous la donne vivante et non pas peinte ou sculptée.

De plus, l'architecture, la peinture, la sculpture et la musique sont mises au service de l'art théâtral, qui devient, par cette réunion de tous les arts, l'art total, *l'art le plus complet*.

Concluons : l'architecture étant un art *symbolique* ou *associatif*, un art qui ne s'exprime que par des symboles, c'est-à-dire, au moyen de signes qui ne font que rappeler ou suggérer ce que d'autres arts expriment clairement et directement, doit être considérée comme l'art le plus primitif et le plus pauvre en expression. L'architecture n'est, comme la musique, qu'un *Stimmungskunst* ; elle suggère des sentiments vagues, mais elle ne peut exprimer rien de précis.

b) *Sa supériorité*. — S'il est vrai que l'architecture est inférieure aux arts lorsqu'il s'agit de l'expression, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de la *création*.

L'architecture est, en ce sens-là, supérieure à tous les autres arts ; elle est l'art créateur par excellence et non un art d'imitation, comme le sont les autres arts. La musique seule fait exception, mais cette exception n'est pas absolue. Les autres arts *représentent, reproduisent* les objets de la nature, tandis que l'architecture *présente, crée* des œuvres qui n'ont pas de modèle dans la nature. L'architecture est une réalité et non une apparence (*Schein*). En effet qu'imité un temple grec ? Rien, c'est une création.

Certes, à l'origine, l'architecture fut aussi un art imitatif. La colonne a imité le tronc des arbres ; les racines qui forment souvent à leur pied une espèce de bourrelet ou d'empâtement, ont fait naître l'idée de la base, de même que certains entrecroisements d'extrémités feuillues des branches ont pu faire naître l'idée du chapiteau.

Quant à l'origine des triglyphes, des métopes, de l'architrave et de la corniche, elle s'explique par l'imitation d'éléments de la construction.

La décoration architecturale qui est la forme la plus primitive des arts plastiques, tire son origine de l'imitation des plantes et des animaux. Mais, dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'imitation proprement dite, d'imitation servile. L'architecture, même lorsqu'elle se sert de modèles pris dans la nature, ne les imite pas ; elle les *stylise*. Et c'est dans les stylisations que se trouvent les premiers vestiges de la création architecturale.

La stylisation a fait naître le premier langage des formes architecturales, langage primitif dont l'état actuel est le produit d'une longue évolution. Si l'architecture a débuté par l'imitation, elle n'imite plus ; elle puise ses idées formelles dans l'histoire de l'architecture, véritable dictionnaire où les siècles ont laissé une richesse inépuisable de formes, de styles, de combinaisons.

Nous pouvons conclure que l'architecture est supérieure aux autres arts en ce sens qu'elle n'est pas un art d'imitation ; elle est l'art de création par excellence, le plus libre de tous les arts.

Mais le fait, pour l'architecture, de s'exprimer indirectement, par des symboles, fait considéré plus haut comme une infériorité, constitue, dans un autre sens, une supériorité. La peinture et la sculpture s'exprimant directement représentent des choses *précises* auxquelles l'imagination ne peut guère ajouter : une figure humaine qui rit ou qui pleure éveille en nous une idée bien nette. Il n'en va pas de même d'une œuvre architecturale ou musicale : un tombeau ou une marche funèbre, par exemple. Là, nous nous trouvons en présence de quelque chose qui nous *semble triste* ; mais pourquoi cela nous semble-t-il triste, nous ne le savons pas. Nous nous sentons envahis par un état d'âme (*Stimmung*) triste, en nous identifiant avec ce monument, ce morceau de musique ; nous vivons en nous leur vie. Cet état d'âme se renforce, s'enrichit encore de tous les souvenirs que ces œuvres peuvent éveiller par association d'idées : tout un monde vécu de chagrins et de tristesses surgit en nous. Il y a dans ce tombeau, dans cette marche funèbre, quelque chose d'au-delà qui manque aux autres arts.

Pour nous en tenir à l'architecture, nous dirons que ce fait

s'explique par ce qu'elle est un art symbolique par excellence, qui peut exprimer non des sentiments déterminés, mais seulement le dynamisme de nos états d'âme. C'est un art des états d'âme (*Stimmungskunst*).

Voilà dans quel sens son symbolisme peut être considéré comme une supériorité.

Jusqu'ici l'architecture a échappé, plus que les autres arts, à l'étude scientifique. La peinture et la sculpture, arts imitatifs, comme nous l'avons dit, puisent leurs sujets dans le monde extérieur; elles *représentent* la nature et l'homme. C'est pourquoi elles se prêtent à la critique par leurs sujets : on peut les examiner au point de vue de leur exactitude. Il n'en est pas de même de l'architecture ; celle-ci n'imité pas, elle crée. L'architecture ne puise pas ses matériaux dans l'expérience des sens, elle ne veut pas décrire le monde extérieur. Par conséquent, il semblerait que l'architecture ne donne pas prise à l'examen scientifique autant que les arts imitatifs. Il n'en est rien ; les pages qui suivent démontreront qu'il est possible d'étudier cet art d'une façon scientifique.

B. Architecture de contenu.

Dans la contemplation d'une œuvre architecturale, nous procédons par le même acte esthétique que pour les autres arts, nous imitons cette œuvre *en nous transformant en elle, nous identifiant avec elle*. Contempler esthétiquement une œuvre d'art, c'est *vivre avec elle, c'est vibrer comme elle*, c'est la *recréer*¹. Mais, cet acte esthétique, dans l'architecture, n'est, nous l'avons dit, *ni complet ni direct* comme dans les autres arts, qui ont, eux, pour objet, la plupart du temps, *le Moi contemplé par ce même Moi*, l'homme par l'homme lui-même. L'expression d'une œuvre architecturale *n'est pas directe ; elle est indirecte* ; elle est une *expression symbolique*, suscitant en nous, comme le fait la musique, des *états d'âme* qui lui correspondent.

L'architecture étant *l'art symbolique par excellence*, ne peut, lorsqu'elle veut par exemple représenter la mort, que la sym-

¹ Ainsi un architecte redessine avec son œil une façade qu'il contemple ; il se dresse avec les verticales, s'étend avec les horizontales, monte ou descend avec les lignes obliques. Bref, il répète tous les mouvements d'une forme.

boliser ; elle usera de lignes tombantes, inclinées qui inspirent la tristesse en imitant l'homme courbé à la façon d'un saule pleureur ; elle se servira de masses lourdes, de tons sombres, etc. Combien la même idée¹ serait plus adéquate, représentée par la figure humaine, comme par exemple le tombeau de Canova et le « Monument aux morts » de Bartholomé ! Dans ce dernier les figures pleurent, sanglotent, souffrent, crient la douleur, l'architecture ne leur servant que de fond. Faisons disparaître les figures ; que reste-t-il ? il reste *le calme*, grâce à la disposition symétrique, grâce aux lignes sobres du mouvement, grâce à la monotonie des surfaces uniformes, grâce enfin à la couleur unique et sombre. En un mot, il ne reste qu'une *Stimmung*². Voilà ce que l'architecture peut, lorsqu'il s'agit de monuments funéraires, où elle devrait atteindre le plus haut degré, devenir art pur, *art pour l'art*, ne rencontrant plus d'obstacle, ne s'occupant plus ni de *l'utilité* ni de la *commodité* ni de la *solidité*³.

L'architecture peut exprimer tous nos sentiments, gaieté, calme, mystique, force, retenue, comique même⁴, mais d'une façon vague. Les expressions venant d'objets inanimés s'expliquent par l'acte dit : *Einfühlung* (« sympathie symbolique », d'après le professeur Basch), acte en vertu duquel l'homme attribuant à ces objets inanimés des qualités humaines, les rend animés, vivants⁵.

C'est ainsi qu'il faut comprendre les expressions telles que « cette ligne se meut », « ces lignes descendent » (ou montent), « cette tour, (par exemple une tour gothique) s'élance vers le ciel », et d'autres telles que « le saule pleureur », « le peuplier liberté », « l'arbre robuste », « l'arbre luttant avec le

¹ N'oublions pas de distinguer l'idée artistique qui est toujours une *image* de l'idée philosophique qui n'est, elle, qu'une imagination *conceptuelle*, une *abstraction*.

² L'effet déprimant s'explique par les *mouvements lents* de nos yeux au cours de la contemplation de ces surfaces longues et uniformes. Les *mouvements rapides*, au contraire, entraînent une sorte d'ivresse motrice à cause de la fréquence des excitations. (Exemple l'architecture gothique et ses formes-dentelles).

³ Une œuvre architecturale peut être une œuvre d'art à l'état de simple projet sur le papier (architecture-peinture), puisque son exécution en réalité n'est qu'un autre mode de représentation de l'idée contenue déjà dans le projet. Il est bien évident que si ce projet n'est pas beau en lui-même, l'exécution ne lui ajoutera aucune valeur esthétique.

⁴ Voir *La Construction moderne*, 1924, N° 17, où nous avons essayé de rendre toutes ces expressions.

⁵ Karl Groos dit : Pendant l'acte esthétique, nous extériorisons dans un objet, nos propres sentiments qui se confondent (*Verschmelzen*) avec ce dernier d'une façon plus intime. (*Einleitung in die Aesthetik*, p. 96).

vent », « le ruisseau qui se dépêche », « la plante languissante », « le rocher fier, etc... Cependant, il faut faire une distinction : les premières des expressions citées plus haut résultent des mouvements de nos yeux, car ce sont en réalité les yeux qui se meuvent, montent ou descendent, ce ne sont pas les lignes ; elles sont immobiles. Les dernières des expressions citées plus haut sont, à notre sens, de vrais exemples de *Einfühlung*. Là, les yeux ne jouent que le rôle d'un simple intermédiaire ; dès qu'ils nous ont transmis l'image des objets, nous nous confondons entièrement avec ces objets en vibrant avec ceux-ci de tout notre être. On pourrait soutenir que, dans les premières expressions, ce sont les choses qui deviennent nous, (par exemple la ligne qui monte), tandis que dans les dernières, c'est nous qui devenons les choses (l'arbre qui lutte avec le vent). En vérité, il s'agit d'un échange réciproque d'une *Auseinandersetzung* comme l'appelle Schmarsow.

L'Einfühlung, ou *Auseinandersetzung* est, à notre avis, un acte d'imitation intérieur, instinctif et inconscient, acte immédiat et irrésistible, *quel que soit le rapport de l'homme avec le monde*. L'acte esthétique n'en est qu'un cas. Cet acte prouve aussi la théorie de la *relativité esthétique*, c'est-à-dire que, sans notre Moi, les choses ne sont ni laides ni belles ; qu'elles n'ont, en elles-mêmes et pour elles-mêmes, aucune qualité esthétique. Autrement dit le phénomène esthétique est un phénomène subjectif, une *interprétation ou traduction subjective* du monde objectif par notre Moi.¹

Cet acte est pour la science un acte *physiologique* ; ou, du moins, considéré comme tel, il représente une valeur scientifique. Il est, pour ainsi dire, une espèce de *sens intégral* que la physiologie a complètement ignoré jusqu'à présent, quoiqu'il soit d'une importance capitale pour elle. Cet acte spontané, involontaire ou inconscient, s'observe surtout chez les enfants qui imitent tout ce qu'ils voient ou entendent, pareils en cela aux singes et aux perroquets. Car le réflexe imitatif est beaucoup plus commun, lorsque l'intelligence est moins développée. Nous trouvons les traces de cet acte dans *l'animisme* ou *l'anthropomorphisme* des Anciens. Les exemples architecturaux, tels que les caryatides du temple d'Eréctée, remplaçant les colonnes d'appui, caryatides condam-

¹ Le caractère esthétique d'un objet dit le prof. Basch, n'est pas une *qualité* de cet objet mais une *activité* de notre Moi (*Le Maître problème de l'esthétique*), p. 13.

nées à porter et souffrir comme « souffrent » les colonnes sous le poids de l'entablement, nous en fournissent un exemple. Vitruve le décrit en devenant ainsi, sans le savoir, un précurseur des théoriciens de l'*Einfühlung*¹. On connaît également les vers d'Horace : *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* ; un autre mot ancien dit : *Ut ridendibus arrident, ita flentibus adflent humani vultus*. Cela est vrai, car tous les états affectifs sont contagieux.

Voilà, sommairement, comment les choses inanimées deviennent vivantes et capables d'exprimer nos idées et nos sentiments.

C. Architecture formelle.

Ce que nous venons de dire se rattache à l'*architecture de contenu*, l'architecture considérée au point de vue de l'expression et des moyens dont elle dispose pour atteindre ce but. D'après ce point de vue, dans une œuvre architecturale, il y a autre chose que la forme ; il y a le contenu. Les œuvres architecturales nous « parlent », expriment quelque chose, ont une *signification*.

Il nous reste à étudier une autre architecture : l'*architecture formelle*. Cependant, nous l'avons dit ailleurs², une telle division est inexistante et artificielle ; car admettre cette architecture formelle serait reconnaître avec Göller qu'il puisse y avoir des *formes sans signification*. Cela est faux et impossible ; tout ce qui est est, esthétiquement, vivant et exprime quelque chose. Car c'est l'homme qui, s'identifiant avec les choses, leur prête sa vie à lui, les vivifie, les rend vivantes. L'activité esthétique consiste dans cette fusion de notre Moi avec les objets que nous contemplons. C'est pourquoi les lignes « montent », « descendent » ; c'est pourquoi elles sont « rythmées » ; c'est pourquoi, enfin, un arbre

¹ Lipps, qui a le mérite d'avoir le mieux formulé cette théorie, s'exprime ainsi à propos du même exemple : « A mes yeux les colonnes semblent se resserrer et se dresser en haut. Elles se conduisent donc comme je me conduirais moi-même si je me resserrais et me redressais... » Et encore : « Je sympathise, de cette façon, avec la colonne dorique ». D'où il conclut : « Toutes les joies esthétiques en général sont un sentiment de sympathie bienfaisant » (*Raumästhetik u. geometrisch-optische Täuschungen*, p. 7). Or, bien avant Lipps, Jouffroy disait déjà : « De même, je sympathise avec le chêne qui s'élève majestueusement et vigoureusement... » (*Cours d'esthétique*, 1863, 2^e éd., p. 37-38). On trouve également dans Adam Smith (*Théorie des sentiments moraux*) des remarques fort intéressantes à ce sujet.

² Borissavliévitch : *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*. (Fischbacher, Paris, 1923) ; *Construction moderne*, 1924, N^o 17.

dont les branches retombent, devient le « saule pleureur », etc. Par conséquent la forme a un contenu, contenu *indirect* ou *symbolique*¹.

Objectivement ou en soi, les lignes ne tombent ni ne descendent, pas plus qu'un saule ne pleure. Le plaisir formel n'existe pas en lui-même ; il n'est qu'une *interprétation de notre Moi*.

L'esthétique formelle prise à la lettre n'aurait, au fond, aucun sens ; car elle supposerait l'*exclusion de l'homme dans l'acte esthétique*, ce qui rendrait ce dernier impossible. La forme et le contenu ne sont que des termes *corrélatifs*. Par conséquent *pas de forme sans contenu, pas de contenu sans forme*.

Ce que l'on peut à la rigueur admettre, c'est une différence non de nature, mais de degré². L'architecture formelle se réduirait aux impressions sensuelles (par exemple celles de nos yeux) produisant des phénomènes esthétiques dont le retentissement émotionnel ne nous atteindrait pas profondément, mais superficiellement ; tandis que l'architecture de contenu exercerait sur nous une impression beaucoup plus profonde.

Peu importent les noms que l'on donnerait à ces deux genres d'esthétique ; l'essentiel pour nous est qu'il n'y a aucune différence de nature entre eux. Kant, Schiller, Herbart et Zimmermann, ces principaux représentants de l'esthétique formelle, ont cependant eu raison d'exclure le facteur *associatif* dans le jugement de la beauté d'une forme et de soutenir que ce facteur n'a aucun sens dans ledit jugement qui, selon eux, doit se rapporter uniquement à la forme. L'association est, à notre avis aussi, *en dehors de la valeur esthétique de l'objet*. Lorsqu'on compare la beauté d'un rectangle (en se rappelant les expériences de Fechner), d'un ovale, d'une ligne, (par exemple celle de Hogarth) ou d'un rapport harmonieux (celui de

¹ Fechner dans son essai *Vers l'esthétique expérimentale* distingue l'impression *directe* de l'impression *associative*, division qui correspond à celle en esthétique formelle et esthétique de contenu. Il soutient, avec raison, que l'impression directe est produite par les *formes, couleurs, sons* et les rapports entre ces éléments ; mais il a tort de refuser toute signification à cette esthétique formelle, et de ne voir cette signification que dans l'esthétique de contenu, c'est-à-dire dans l'impression *associative*. Cette dernière est due, selon Fechner, à l'idée ou à un but quelconque, donc à une finalité. Selon Kant, on se le rappelle, la beauté est également définie comme la forme de la finalité d'un objet mais en tant que celle-ci est perçue sans *représentation de fin*.

² C'est-à-dire la différence *d'intensité* et non *d'extension*.

Zeising) etc... avec la beauté d'une cathédrale gothique et son expression mystique, avec la beauté d'un monument aux morts ou à la victoire, on trouve entre eux certainement une grande différence. On serait tenté d'en conclure que l'architecture de contenu, ou encore mieux, l'architecture symbolique ou *associative*¹, de même que toute esthétique de contenu, n'aurait pour but que l'*expression d'une idée*, à laquelle les éléments formels ne serviraient que comme « ancilla », tandis que le but de l'architecture formelle serait la forme, la couleur, l'éclairage, la ligne, c'est-à-dire l'ensemble harmonieux obtenu au moyen de ces éléments et dénué de toute expression ou signification. Cependant, il n'en est rien !

Une telle conclusion serait fausse. Car ces lignes, ces formes, ces couleurs, et cet éclairage sont, par eux seuls, expressifs. Le même rectangle « debout », « couché » ou « incliné » exprime trois états différents de notre âme, de même qu'une surface rouge exprime la gaieté ; tandis qu'une surface noire exprime le calme et la tristesse. Par conséquent, ces éléments ont un *sens*, *signifient* quelque chose, grâce à notre interprétation ou traduction subjective, c'est-à-dire à l'*Einführung*.

Ainsi considérée, la forme deviendrait le seul vrai élément esthétique. Certes, la comparaison entre une cathédrale gothique et un rectangle ou une surface colorée eût pu nous paraître probante ; mais il faut savoir que c'est grâce à des éléments *associatifs* qu'une cathédrale nous apparaît comme une œuvre d'art tandis qu'une surface colorée ne nous donne qu'une simple et pauvre sensation. Certes, on ne saurait nier l'existence de cette esthétique associative ; mais pour qu'un phénomène esthétique soit *pur*, il faut supposer que le spectateur *ignore complètement* qu'un édifice est une cathédrale, est un tombeau, est un casino et ne se laisse influencer que par l'œuvre elle-même. Autrement dit, un monument architectural doit nous parler un langage direct, en dehors de toute association. et cela, grâce à l'acte de l'*Einführung*, dont nous avons déjà parlé plus haut ; c'est grâce à cet

¹ Cela veut dire l'association avec tout ce qui se rapporte à l'idée qu'une œuvre d'art représente ou exprime. Selon *Steward*, dont la doctrine esthétique se réduit à l'*association des idées*, le même spectacle paraît laid ou beau, suivant l'espèce d'idées qu'il fait revivre dans l'âme du spectateur (Cité par Jouffroy, *Cours esthétique*, 1863, p. 159).

acte d'identification avec les objets extérieurs que nous les *sentons vivre en nous*, que nous les *transformons d'objets morts en objets vivants*. Et c'est ainsi qu'un temple nous semble « calme », un palais « voluptueux », une villa « coquette », etc.

D'après l'esthétique associationiste, l'expression d'une cathédrale ne serait au fond que l'expression des multiples associations qui se tissent autour d'elle. Seul, le mot « cathédrale », disent les associationistes, évoque en nous une foule d'associations. Mais, c'est introduire l'élément *intellectuel* dans la contemplation esthétique, c'est supposer une *connaissance* approfondie de l'histoire du Moyen Age, de la vie et des mœurs de cette époque. S'il en était ainsi, celui qui ignorerait tout du Moyen Age ne serait alors pas capable de sentir la beauté d'une cathédrale!... L'acte associatif peut donc produire un plaisir suggéré par l'objet, mais en dehors de lui. Le plaisir esthétique proprement dit ne se rapporte qu'à l'objet. Les titres des compositions musicales (tout comme ceux des compositions architecturales) ont encore moins de sens pour nous ; car la musique ne peut exprimer rien de précis, aucun sentiment déterminé, ces titres ne font donc qu'éloigner l'auditeur de l'œuvre qui, seule, doit lui parler. « Quoi de plus vague, dit le Dr Breucq, que le *sens* d'une œuvre musicale ? Ne se demande-t-on pas encore ce que, dans la 9^e symphonie, Beethoven a voulu célébrer : la joie de vivre ou la liberté¹. »

L'architecture de contenu serait, dans ce sens là, une architecture associative. Ici, la jouissance esthétique consisterait dans l'accord ou l'harmonie entre l'idée contemplons et *enrichissons*, grâce à de multiples associations. Cela étant, il se peut qu'une seule et même œuvre architecturale soit jugée *belle* au point de vue formel et *laide* au point que nous avons d'une cathédrale et la cathédrale que nous de vue contenu. Ainsi, l'architecte du Moyen Age trouvera le temple grec beau au point de vue formel ; mais certainement laid au point de vue symbolique ou expressif. Les conceptions religieuses de ces deux époques, la conception païenne et la conception chrétienne, étant diamétralement opposées, leurs créations architecturales l'étaient aussi. De là, la loi de l'architecture associative ou de contenu :

¹ Qu'est-ce que le beau ? Biarritz, 1911.

telle la conception d'une époque, telle son expression architecturale. Il suffit d'entrer dans la *cella* du temple grec pour constater l'absence du profond mysticisme qui se dégage d'une cathédrale gothique.

Nous n'insisterons pas davantage sur cette discussion concernant la forme et le contenu¹, qui a divisé les esthéticiens en deux groupes : les formalistes, dont le représentant est Herbart et les idéalistes, dont le représentant est Hegel. Tous les deux sont dans l'erreur de par leur exclusivité. La vérité, c'est que la forme et le contenu sont des termes *corrélatifs* : pas de forme sans contenu, ni de contenu sans forme. Mais le but que nous nous sommes proposé s'éloigne cependant de cette dialectique esthétique, qui n'a aucun intérêt direct pour la science.

2. — DE L'OBJET ET DE LA MÉTHODE DE L'ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE DE L'ARCHITECTURE.

A. De l'objet.

Une science est constituée dès qu'elle a un objet déterminé.

L'esthétique scientifique a pour objet le beau considéré uniquement en tant que *phénomène physiologique* ; elle se propose d'étudier les phénomènes esthétiques en les considérant comme des réactions organiques provoquées par les actions des stimulants extérieurs. En un mot, il s'agit de l'homme *passif*, qui réagit à un *agent extérieur*, du rapport, envisagé au point de vue esthétique, entre le monde *physique* et le monde *physiologique*. D'une façon générale, cette science s'appellera la *physico-physiologie*. Notons, à ce propos, que la physiologie s'est occupé jusqu'à présent et avant tout des *stimulants internes*, et très peu ou presque pas des *stimulants externes*. Cependant ces derniers seuls intéressent l'esthétique, ce sont eux qui provoquent le *phénomène esthétique*. On comprend par ce terme, à la fois la sensation agréable ou désagréable, et le sentiment de plaisir ou de déplaisir. La première, étant d'origine *physique*, a été considérée comme un fait psychique d'ordre inférieur ; le deuxième, étant d'origine

¹ Voir dans *La Construction moderne*, N° 30 et 46 de 1924, les articles intitulés : « Ce que l'architecture peut exprimer », et « Esthétique de contenu et esthétique formelle », dans lesquels nous nous sommes spécialement occupé de cette question.

*morale*¹, est considéré comme un fait psychique d'ordre supérieur. Pour la science, cette distinction est arbitraire² et d'ordre sentimental. En réalité, les sensations seules sont des faits scientifiques³, elles sont des phénomènes de conscience qui succèdent directement à l'excitation des organes sensoriels. Toutefois, pendant la contemplation ou la jouissance esthétique, la conscience n'intervient pas, ce qui permet à l'acte esthétique de s'exercer sans inhibition, en pleine liberté.

La science proprement dite ne s'établit que sur des faits concrets ; le sentiment, pour elle, est un fait abstrait, un concept. Or, il n'y a dans un concept que ce que nous y mettons. La science ne peut alors s'occuper du phénomène esthétique qu'en le considérant comme une sensation déterminée⁴ agréable ou désagréable. Le phénomène esthétique considéré comme sentiment de plaisir n'est pas, à notre avis, un fait concret. Une science des phénomènes esthétiques basée sur le sentiment⁵ aurait un caractère essentiellement métaphysique ; elle ne serait pas une *science des faits concrets*, comme la physique, la chimie, la physiologie et les autres sciences, mais une science d'un ordre abstrait, une science de concepts.

Le but de l'esthétique scientifique de l'architecture est de trouver le déterminisme physiologique des phénomènes esthétiques, c'est-à-dire les conditions organiques dans lesquelles ils se produisent.

« La tendance scientifique, dit Claude Bernard, s'efforce de ramener les phénomènes à leur cause immédiate, et dès que l'homme est parvenu à la connaître, il en comprend les manifestations ou les dirige à son gré⁶ ».

¹ Barat dit : l'agréable moral accompagne le jeu de nos tendances psychiques *Ibid.*, p. 465.

² Barat, parlant de la distinction entre l'agréable moral (le sentiment) et l'agréable physique (la sensation) dit avec raison : entre l'agrément physique qu'on éprouve à respirer une rose et l'agrément moral à regarder la Joconde, on ne peut établir aucune différence intrinsèque, si on ne considère que l'élément agréable. (*Traité de psychologie*, I, 465).

³ Telle est aussi l'opinion de Ioteyko et Stefanowska (*Psycho-physiologie de la douleur*).

⁴ Ainsi par exemple l'esthétique scientifique de l'architecture n'étudiera pas la symétrie, c'est-à-dire le concept de la symétrie, mais telle symétrie, tel fait concret de symétrie. La symétrie n'est pas un fait, elle est l'idée ou le concept de la symétrie, la symétrie en soi. On procédera de même avec la sensation, celle-ci ne sera pas non plus étudiée comme un concept, mais comme un cas concret. La méthode scientifique n'est pas déductive, elle est inductive.

⁵ Sentiment, mot très vague, désignant tout état d'âme, ou du moins tout phénomène affectif. (Dugas, *Vocabulaire de psychologie*, 1920).

⁶ La science expérimentale, 6^e éd. 1918, p. 445.

a) *De la nature du phénomène esthétique en général.* — La première question qui s'impose à nous en abordant le problème de l'esthétique scientifique est la nature du phénomène esthétique. En quoi consiste-t-elle? Notre réponse sera d'abord un peu vaste, mais nous lui substituerons dans le chapitre suivant une formule plus précise.

1^o Le phénomène esthétique est, d'une part, un *phénomène* sensuel ou d'apparence sensible ; d'autre part un phénomène d'*aperception*, c'est-à-dire contenant pour nous une signification¹. La différence entre le phénomène d'*apparence sensible* en général, et le phénomène d'*apparence esthétique* en particulier, est uniquement d'intensité, (différence de degré). L'*activité esthétique* ne diffère, elle aussi, de l'*activité ordinaire* qu'en intensité. Ce qui caractérise la première, c'est le *maximum d'intensité pour le minimum de fatigue*. Le monde esthétique, c'est le monde des apparences ; celui-ci est, pour l'esthétique, la *réalité subjective absolue*. Et, c'est justement en prenant les apparences pour des réalités que nous pouvons jouir esthétiquement. Objectivement considéré, ce monde des apparences est un monde *irréel*, une *illusion*. Mais c'est là le domaine scientifique, le domaine du *savoir* et non celui du *sentir*.

2^o Le phénomène esthétique est un *phénomène uniquement subjectif* ; c'est une *activité de notre Moi*, une interprétation subjective et sentimentale du monde extérieur.

Au point de vue scientifique, ce phénomène n'est qu'un cas particulier des phénomènes physiologiques appartenant à la physiologie des fonctions sensorielles. L'esthétique scientifique n'est qu'un chapitre de la physiologie. Elle est, comme cette dernière, incontestablement possible à titre de science. Car, s'il est vrai que tous les hommes ne sont pas *identiques* entre eux, il est faux qu'il soient *différents*. Le vrai est que les hommes sont *semblables* entre eux. C'est d'ailleurs en vertu de cette ressemblance qu'ils constituent le genre humain².

Certes, dans la contemplation esthétique nous n'avons affaire qu'à des individus, comme le disait le professeur Basch, (« Le Maître-problème de l'esthétique, p. 12 »), mais

¹ Lipps dit aussi : « l'élément sensuel d'un objet esthétique représente toujours le symbole d'un contenu psychique ». (*Grundlegung der Aesthetik*, 1903, p. 97).

² Ce n'est qu'en vertu de cette ressemblance (grâce à laquelle nous formons le genre humain) que la médecine est possible comme science.

étant donné que ces individus sont semblables et que pour la science il n'y a que du général, il s'ensuit que l'esthétique est possible comme science. D'ailleurs les autres sciences sont, elles aussi, possibles uniquement en vertu du semblable ; car l'identité n'existe nulle part, qu'il s'agisse du monde organique ou du monde inorganique.

3^o Le phénomène esthétique est une *excitation de courte durée*, un *stimulant momentané d'intensité modérée*. Car, lorsqu'une excitation même la plus agréable est prolongée¹ ou, en général, lorsque la sensation de plaisir a dépassé ses limites, elle finit par nous fatiguer, se transforme en indifférence, devient la monotonie, le déplaisir et même la douleur. *Amor epilepsia brevis*, disaient les anciens, non sans quelque raison. Ceci prouve en même temps que le phénomène esthétique représente une dépense de nos forces² et que cette dépense doit avoir une certaine *limite*, afin que ce phénomène reste esthétique. Au-dessus de cette limite, c'est l'épuisement. La *douleur* n'est pas un phénomène esthétique, puisqu'elle représente un état qui *dure*³, elle est un état pathologique, dû à une lésion, une intoxication ou un trouble fonctionnel, que le phénomène esthétique ne saurait pas provoquer. Si la *peine* ou le déplaisir est un phénomène esthétique (par opposition au plaisir), la douleur ne serait autre chose qu'une peine prolongée et la peine qu'une douleur momentanée. La preuve que le phénomène esthétique est un état de courte durée, c'est que nous pouvons passer du plaisir à la peine et vice-versa et que ces passages n'exigent pas plus de temps⁴ qu'il n'est nécessaire pour la perception.

¹ Il en est de même pour les *excitations fortes*. Celles-ci déterminent d'abord des contractions plus énergiques qui font *éprouver l'effort volontaire* d'autant plus vite que ces excitations ont été plus fortes. « Toutes les excitations entre un *minimum* et un *maximum* d'intensité, paraissent pouvoir procurer du plaisir » (Mantegazza, *Physiologie du plaisir*).

² Ce n'est pas sans raison que Bain a dit que la *gaieté produit une dépense de force*.

³ Barat s'exprime dans le même sens : « Il est facile cependant, dit-il, de distinguer, de la joie, l'agrément qu'on éprouve à regarder un beau paysage et de la tristesse, le déplaisir qu'on éprouve à entendre de la mauvaise musique ». (*Traité de psychologie*, I, p. 467).

⁴ On sait que lorsque la rétine est excitée, la perception n'est pas immédiate ; elle retarde d'un temps infiniment court. D'après les recherches de Plateau, *Lissajous*, Helmholtz, l'ensemble de ce retard serait de 1/50 à 1/30 de seconde. De même, lorsque l'excitation a cessé, la cessation de la perception ne se produit pas aussitôt et retarde d'un temps égal (Mathias Duval, *Thèse d'agrégation*, 1873, p. 132). La vitesse est différente suivant le genre d'excitation ; c'est ainsi que la réponse à une excitation *optique* met O''18 à s'effectuer ; la réponse à une excitation *tactile* ou *acoustique* met O''15. La durée de l'élaboration d'un *jugement* est de O''10 (Ch. Richet).

(Exemple, les visites aux musées et aux expositions.) Or, la première impression est *décisive* pour notre jugement esthétique. Le beau et le laid, comme le disait Herbart, ont une *évidence irrésistible*.

4^o Le phénomène esthétique est un *phénomène de plaisir* si un excitant actionne les organes *normalement* ; il est un *phénomène de peine* si cet excitant les *altère* ou *tend à les détruire*. Le beau est un excitant qui correspond à notre nature, à sa fonction normale. C'est un phénomène d'*exaltation* de la sensibilité. Si ce phénomène est *positif*, c'est-à-dire s'il y a exaltation de l'activité de nos organes dans le sens de leur nature, il y aura plaisir et si, au contraire, ce phénomène est *négatif* c'est-à-dire, si l'exaltation de l'activité organique s'exerce dans le sens opposé à leur nature, il y aura peine et même douleur. En un mot, le plaisir se trouve dans l'activité la plus intense de nos organes, à condition qu'elle soit conforme à leur nature. Ainsi, « la syncope, dit Cl. Bernard, est due à la cessation momentanée des fonctions cérébrales par cessation de l'arrivée du sang artériel dans le cerveau », tandis que « l'*émotion* au contraire, envoie au cerveau une *circulation plus active*, donne une *expression positive*, en ce sens que l'organe cérébral reçoit une *surexcitation fonctionnelle en harmonie avec la nature de l'influence nerveuse qui l'a déterminée*¹ ».

5^o Le phénomène esthétique est un *phénomène d'attention*². Contempler c'est, selon le professeur Basch, « s'arrêter devant un objet, le fixer, se prêter à lui », c'est dirions-nous, n'employer qu'un seul sens dans la perception. Car, en effet, l'excitation d'un organe sensoriel quelconque modifie celle de tous les autres et abaisse pour ceux-ci le seuil de la perception. Ces derniers deviennent, pour employer le mot allemand, *ausgeschaltet*. L'expérience nous a prouvé que, lorsque nous écoutons attentivement une personne qui nous parle, nous ne percevons pas la musique que l'on exécute à proximité, quelque belle qu'elle puisse être. Normalement, nous ne pouvons employer à la fois qu'un seul organe des sens. Car, si nous les employions tous, nous aurions le chaos, de même que si nous n'en employions aucun ce serait la distraction.

¹ *La science expérimentale*, 6^e éd. 1918, p. 357-358. (« *Physiologie du cœur* »).

² « Le beau, disait Boileau, c'est l'étonnant. »

Telle est, à notre avis, la nature particulière du phénomène esthétique.

Pour connaître scientifiquement le phénomène esthétique et trouver sa cause, on doit étudier la *nature humaine* ; et, avant tout, la *nature de ses sens*. Certes, le phénomène esthétique est un *phénomène cérébral*, mais ce dernier ne sera que le but final des recherches esthétiques, voire même leur rêve... Il faut savoir aussi que, pour l'esthétique scientifique, il ne s'agit pas de l'homme-individu, mais de l'homme-genre, de l'homme-synthèse de tous les hommes, de l'homme normal. Néanmoins, c'est en vertu des « équations personnelles » que la science arrivera à trouver cette valeur moyenne, l'équation commune ou le général du phénomène esthétique¹.

Il ressort de là qu'une esthétique scientifique ne peut être basée que sur la *physiologie*, puisque cette dernière est la seule science positive de l'homme et des phénomènes humains, auxquels le phénomène esthétique ne fait aucunement exception. Il est donc un *phénomène physiologique*, *phénomène de plaisir fonctionnel*, dû à un excitant extérieur, phénomène de *réaction « esthétique »* aux actions de cet excitant, une *modification nerveuse* que nous constatons comme plaisir ou déplaisir. La méthode de l'esthétique scientifique ne peut être autre qu'*expérimentale* ; c'est celle que Cl. Bernard a introduite dans l'étude de la médecine. L'*observation* et l'*expérimentation* doivent devenir nos seuls guides dans l'investigation scientifique des phénomènes esthétiques. Le but de l'esthétique scientifique est celui de toutes les sciences : *l'explication*. Car *une science n'est une science que si elle est explicative*. Or, en connaissant la cause du phénomène esthétique on arrivera également à trouver des *lois* qui le régissent. C'est là le but suprême de toutes les sciences.

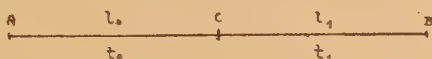
b) *De l'inexistence du beau objectif*. — Le plaisir esthétique est un phénomène purement subjectif ; il ne se rapporte pas à l'objet mais à l'état du sujet². Dire par exemple *qu'une ligne se meut, qu'une tour gothique se dresse vers le ciel*, etc... c'est au fond, parler un langage objectivement faux ; c'est *exté-*

¹ C'est par la même méthode que l'optique physiologique a découvert l'*émétropie*, cet état de l'œil, qu'on considère comme *normal*.

² Le phénomène esthétique est, dit le professeur Basch, un retentissement subjectif, celui-ci n'appartient donc pas à l'objet.

rrioriser un phénomène purement subjectif et l'attribuer aux objets. Car, c'est nous-mêmes qui nous mouvons, nous-mêmes qui nous dressons vers le ciel. *Le beau objectif* n'existe donc pas ; les choses ne sont ni belles ni laides en elles-mêmes mais uniquement en rapport avec notre *Moi*, le beau est un phénomène dû à notre *Moi*. Les choses prises objectivement ne sont pas non plus rouges, vertes, bleues ; en parlant objectivement ce serait un non-sens¹ de leur attribuer ces *qualités*. Car elles ne sont rouges, vertes, bleues, etc... *qu'en rapport avec Moi*.

Prenons à présent une simple ligne (voir la figure). Si nous voulons la partager en deux parties égales, nous poserons la pointe de notre crayon là où l'impression de la partie gauche nous semblera égale à celle de la droite. Il faut donc que les deux impressions soient identiques ; peu importe si les parties sont égales objectivement (géométriquement).



Ce rapport se laisse exprimer, comme le rapport de deux durées d'impressions :

$$\frac{l_0}{l_1} = \frac{t_0}{t_1} \text{ ou la formule générale } V = \frac{x-x_0}{t}$$

D'où la loi esthétique : *les grandeurs de deux droites sont proportionnelles à leurs durées respectives*. Pour montrer que géométriquement ou objectivement deux parties de notre ligne *AB* peuvent rester égales sans qu'elles le soient pour nous, nous n'avons qu'à tracer sur une des deux parties un certain nombre de raies qui augmenteront la durée de l'impression et feront paraître plus grande la partie rayée.

$$l_0 = l_1 \text{ (géométriquement)}$$

$$l_1 < l_1 \text{ (esthétiquement)}$$

$$\text{car } t_0 < t_1$$

¹ « La lumière, dit Parinaud, tire son caractère spécifique uniquement de la sensation ; elle est une propriété *sensorielle* de l'éther ; c'est l'œil qui crée la lumière » (*La vision*, p. 25). Par conséquent, dire que nous « projetons » ou « extériorisons » les images visuelles, c'est, physiologiquement, tenir un langage faux. Car, tout se passe en nous. Ce n'est donc que parce que nous savons qu'un objet se trouve en dehors de nous (c'est-à-dire à posteriori) que nous croyons à l'« extériorisation ». Le phénomène de l'hallucination nous prouve que la vision n'est qu'un phénomène *subjectif*, car pendant l'hallucination nous « voyons » aussi les objets, quoiqu'ils n'existent pas.



Esthétiquement, l'architecture est donc *l'art du temps* ; tandis que, géométriquement, ou objectivement, elle est *l'art de l'espace*¹. La figure 2 nous démontre que la longueur d'une ligne droite est fonction du temps ; elle est proportionnelle à la résistance que les yeux rencontrent au cours de la perception de cette ligne. Plus la résistance est grande plus la durée de la perception est grande. C'est pour cette raison de durée que la partie *CB* nous paraît plus grande que la partie *AC*.

Nous voilà maintenant fixés *grosso modo* sur la nature du phénomène esthétique. En résumé, c'est un phénomène purement subjectif. Au point de vue des connaissances, c'est une connaissance *à priori*, concernant les choses non telles qu'elles sont en elles, mais telles qu'elles se présentent à notre Moi.

En d'autres termes, il s'agit de l'apparence des choses, de ce que les Allemands appellent, en esthétique, le *Schein* ; elle est la seule réalité, réalité unique et absolue pour l'esthétique.

B. De la méthode.

La méthode de l'investigation scientifique consiste à commencer par le plus simple. C'est pour cette raison de méthode, méthode inductive, que nous ne nous occuperons d'abord que de l'*architecture formelle*, en commençant par le *point*, la *ligne*, la *surface* etc., pour remonter ensuite à des formes toujours plus complexes, dans le but de trouver au moyen d'expériences les lois qui les régissent.

Ces expériences nous permettront d'observer un phénomène à notre gré, et sous une forme pure. Elles ont pour but : de nous découvrir les causes prochaines qui l'ont produit ou, ce qui revient au même, les conditions qui l'ont nécessité.

La méthode de l'esthétique scientifique de l'architecture est la même que celle de la physiologie, puisque le phénomène esthétique est, au point de vue scientifique, un phénomène

¹ Voir *La construction moderne*, mai 1925, l'article intitulé « L'architecture art du temps », où nous avons traité ce problème en détail.

physiologique. Cette méthode est la méthode *expérimentale*, dont le but est de trouver le déterminisme ou la cause prochaine des phénomènes esthétiques.

C'est grâce à la méthode expérimentale, inaugurée par Cl. Bernard, que la médecine s'est engagée dans une bonne voie scientifique. Nous n'avons donc qu'à l'adopter à la lettre ! Nous devons connaître l'homme, son *anatomie* et sa *physiologie*. Il s'agit de la connaissance approfondie des organes humains et de leur fonctionnement. Mais là les livres ne suffisent pas ; une science n'est possible qu'au *contact intime avec la réalité*, c'est-à-dire avec l'objet qu'elle étudie. L'impératif catégorique qui s'impose pour les recherches scientifiques des phénomènes esthétiques est le suivant : *Pas de science sans laboratoire*. Mais la physiologie, qui est une science nouvelle, une science « à faire » et qui laisse beaucoup à désirer, ne s'est jamais préoccupée des phénomènes esthétiques, quoiqu'ils lui appartiennent comme tous les autres.

Quant à l'esthétique de l'architecture, nous ne nous en occuperons qu'au point de vue du sens de la vue, sans lequel il n'est pas de phénomène esthétique relatif à l'architecture¹.

Mais parallèlement à l'étude du sens de la vue, nous ferons celle du *système nerveux*, en rapport avec les phénomènes esthétiques ; car sans la sensibilité il n'y a plus de phénomènes esthétiques. Seulement, le système nerveux, quoiqu'il soit à nos yeux le plus important, ne peut pas être pris isolément. Donc, il faudrait chercher ses rapports avec les autres organes, tels que le *cœur*, les *poumons*, etc., c'est-à-dire avec la *respiration*, la *nutrition*, la *sécrétion*, le *rythme sanguin*, la *température*, etc., tout jusqu'à la mesure du poids du corps sous l'influence de la joie.

Voilà une étude des plus complexes, que l'on n'a pas tentée jusqu'à présent d'une façon décisive et purement scientifique !

Passons aux détails de cette méthode scientifique.

Dans un laboratoire esthétique, il faudrait avoir tous les

¹ Le phénomène esthétique n'est autre chose qu'un phénomène d'excitabilité (ou d'irritabilité), dont il faut connaître le *déterminisme physiologique*. En d'autres termes, ce phénomène n'est qu'une *excitation nerveuse*. S'il correspond à notre nature, il s'appelle « plaisir », et s'il la contrarie « peine ». *Platon* et *Vitruve* s'expriment pareillement, de même que *Descartes*, qui dit : « il me semble que ce qui fait que la voix de l'homme nous agréé plus que les autres, c'est seulement parce qu'elle est *plus conforme à la nature de nos esprits*. » Et encore : « le plaisir des sens consiste en une certaine proportion et correspondance de l'objet avec les sens », etc. (*Œuvres de Descartes*, éd. Cousin, T. V., p. 446).

appareils de mesure des phénomènes d'excitation de nature esthétique. Au cours de nombreuses expériences on essayera de fixer les phénomènes observés, de rechercher ensuite leur déterminisme physiologique, les conditions dans lesquelles ils ont eu lieu, c'est-à-dire les causes prochaines auxquelles ils doivent leur naissance.

A côté des appareils existants, il serait désirable d'avoir des appareils *cinématographiques*, surtout pour les mouvements des yeux, le seuil de l'excitation visuelle, la durée de cette excitation ; ils serviraient aussi à l'étude du phénomène de la *mémoire artistique*, *mémoire des formes vues*, etc.

Il y aurait lieu aussi d'étudier la physiologie *animale* et, si l'on peut dire, fonder une *esthétique animale*¹, car la méthode scientifique va du *simple au composé* par conséquent l'homme, comme le plus complexe des êtres vivants ; *viendra en dernier lieu*. Il faut envisager aussi une *esthétique pathologique*, qui nous renseignera mieux sur l'*état normal*.

Quant au but de l'esthétique scientifique de l'architecture est le même que celui de toutes les autres sciences : *expliquer les phénomènes esthétiques et trouver au moyen d'expériences les lois scientifiques qui s'en dégagent*. Ces lois nous permettront :

1^o de pouvoir *créer du beau en pleine conscience, scientifiquement ; d'enseigner l'architecture par la méthode scientifique*.

2^o de *critiquer une œuvre d'art non plus selon le goût personnel, mais d'une façon impersonnelle, donc scientifiquement ;*

3^o de *prévoir les phénomènes esthétiques, c'est-à-dire de savoir d'avance l'effet que produira une œuvre architecturale, et le pourquoi de cet effet*.

Voilà, d'une façon bien rapide et incomplète, ce que seront 1^o l'objet, 2^o la méthode et 3^o le but de l'esthétique scientifique de l'architecture. Cette introduction générale *est valable non seulement pour l'esthétique de l'architecture, mais encore pour toute l'esthétique scientifique future*.

3. — FONDEMENTS PHYSIOLOGIQUES.

Essayons maintenant, comme nous l'avons promis, de préciser les choses et de serrer notre problème de plus près.

¹ Darwin préconisait avant tout l'étude de l'expression sur les animaux, qu'il considérait comme la plus importante et offrant les bases les plus sûres pour la recherche de la cause et de l'origine des différents mouvements expressifs.

*De l'esthétique optico-physiologique
et de la cinématique optico-esthétique en général*

L'architecture est un art visuel, l'art des formes visuelles. C'est sur l'œil qu'agissent les stimulants extérieurs (vibrations de la matière éthérée), qui font naître la sensation du beau. « Deux de nos sens, disait Buffon, la vue et l'ouïe, sont faits pour discerner le beau ». Le plaisir esthétique est dû, à notre avis, à des excitations favorables au fonctionnement de l'organe de la vue ; c'est un plaisir fonctionnel.

La méthode scientifique, avons-nous dit, est inductive. L'esthétique scientifique de l'architecture doit par conséquent commencer par l'étude des phénomènes visuels dans leurs rapports avec le phénomène esthétique. L'homme a toujours cherché le plaisir des sens ; tous les arts visuels cherchent la satisfaction du sentiment de l'œil pour la forme. C'est un fait que Vitruve avait déjà constaté en parlant des formes qui « flattent l'œil » et d'autres qui l'« offensent ».

Nous ne nous occuperons pas ici de l'objection que l'on pourrait nous faire, à savoir que le plaisir sensuel est un plaisir *grossier*. Depuis Kant, on a dit que le *plaisir sensuel* n'a rien à voir avec le *plaisir* esthétique ; mais ce problème n'intéresse que la *dialectique esthétique*, l'*esthétique spéculative* et non l'*esthétique scientifique*. La science, elle, ne s'établit que sur les faits.

Les multiples expériences que nous avons faites en étudiant l'optique physiologique en rapport avec les formes architecturales, nous ont démontré que les belles formes sont celles qui correspondent à la nature de l'organe de la vue, c'est-à-dire celles qui sont *conformes* ou *accommodées* à cette nature. Ainsi, par exemple, les formes sont dites agréables ou belles si elles répondent à des mouvements oculaires agréables. Or, ces derniers ne sont agréables que s'ils correspondent à la nature de l'organe de la vue, c'est-à-dire à la nature de ses mouvements. C'est pour cela qu'on les qualifie d'aisés, de faciles, de gradués etc., par opposition aux mouvements pénibles, difficiles, brusques, bref contre nature.

La loi esthétique qui s'en dégage peut être formulée de la façon suivante.

$$E = \frac{M}{R}$$

Cela veut dire : le plaisir esthétique (E) est en raison inverse de la résistance (R) que les yeux éprouvent en exécutant leurs mouvements (M). Autrement dit, plus la résistance est petite, plus grand est le plaisir.

Le fait que nos yeux se meuvent pour contempler une forme prouve en même temps que l'architecture est *l'art du temps* et non l'art de l'espace ; que nous ne voyons pas une forme *simultanément* mais *successivement*.

Théorie simpliste, nous objectera-t-on ! Mais, à tort ! Car, l'étude de la vision est une étude très complexe ; et même s'il n'en était pas ainsi, la méthode scientifique n'en devrait pas moins commencer par le simple ; il faut, comme le disait Descartes, que « chacune des difficultés que nous avons à examiner soit divisée en autant de parcelles qu'il se peut et qu'il est requis pour les mieux connaître, pour monter peu à peu, comme par degré, jusqu'à la connaissance des plus composées ». L'esthétique est restée stérile jusqu'à présent parce qu'elle a embrassé une foule de phénomènes au lieu de s'arrêter sur un seul et, surtout, sur le plus simple. Nous avons donc consciemment *simplifié* le problème esthétique de l'architecture en le réduisant à des phénomènes visuels ; nous nous sommes arrêté à l'étude seule de l'œil, tout en sachant que la vision est un acte *cérébral* dont l'œil n'est qu'un intermédiaire. Mais, il y a plus. L'acte de l'*Einführung* nous a montré que cette conception physiologique de la vision *n'est pas complète* ; cet acte nous a découvert un nouveau sens, *le sens intégral*, dont le sens de la vue et les autres sens classiques ne sont que des intermédiaires, tout comme l'est l'œil par rapport au cerveau. Ce sens intégral consiste dans la participation de tout notre Moi avec le non-Moi. Sans ce sens intégral, nous n'aurions plus aucun rapport avec le monde extérieur ; nous ne serions pas émus en voyant quelqu'un qui *pleure*, pas plus qu'en voyant quelqu'un qui *rit* ; nous ne vibrerions plus à l'unisson de notre entourage, *nous ne le comprendrions plus*, nous nous conduirions envers lui *indifféremment*, comme un *appareil photographique*. Le « sens intégral » ou l'acte de l'*Einführung* n'est pas une exclusivité esthétique, il vaut pour n'importe quel rapport de l'homme envers le monde extérieur. La preuve en est que nous sommes obligés de vibrer également avec les choses *laidés* et le déplaisir qui en résulte

démontre seulement que cette vibration n'était pas conforme à notre nature¹.

L'acte esthétique est, comme on le voit, extrêmement complexe. Nous l'avons simplifié, décomposé en ces éléments; parce que nous sommes convaincus que c'est ainsi que nous arriverons à le connaître.

En poursuivant nos recherches, suivant la méthode que nous venons d'esquisser, nous sommes arrivé à découvrir la perspective optico-physiologique² qui nous a dévoilé presque toutes les lois de l'architecture formelle. Car cette perspective que nous avons opposée à la perspective linéaire, (la seule que l'on connût jusqu'à présent, science géométrique, objective et nullement humaine) contient les lois de notre vision naturelle, donc aussi celles de l'esthétique, puisque ses lois et celles de l'esthétique sont corrélatives. En d'autres termes, la perspective optico-physiologique représente le mode le plus favorable parce que plus naturel de la dépense de l'énergie oculo-motrice, *le jeu ou l'exercice des yeux le plus conforme à leur nature*. Or, étant donné que le phénomène esthétique est un phénomène d'apparence des choses et non pas de leur réalité, la perspective optico-physiologique est en même temps *la science des apparences visuelles*. C'est donc par elle qu'on doit commencer, ne fût-ce que pour cette dernière raison, dont on ne saurait nier l'importance pour l'esthétique. Cependant, ce qui fait de la perspective la Science de l'esthétique formelle, c'est le fait que la perspective est la *Science du semblable*³, de la

¹ Rappelons que Platon disait déjà : « Voici comment il faut concevoir le plaisir et la douleur. L'impression *contre nature, violente*, si elle a lieu *soudainement et avec force*, est *douloureuse*... Mais toutes les fois qu'une impression se produit *avec facilité*, elle est parfaitement sensible, sans participer en rien ni du plaisir ni de douleur » (Timée, p. 247). Cette dernière affirmation est évidemment *faussee* et représente une contradiction, car il faudrait qu'une impression soit au-dessous du seuil de la conscience, c'est-à-dire non-sensible, pour qu'elle ne soit enregistrée ni comme plaisir ni comme douleur. Descartes a un peu mieux observé le même phénomène : « Le plaisir des sens, dit-il, consiste dans une *certaine proportion de l'objet avec les sens*... Entre les objets de chaque sens, celui-là n'est pas le plus agréable à l'âme qui en est *très aisément ou très difficilement aperçu*, mais celui qui n'est pas tellement facile à connaître qu'il ne laisse quelque chose à souhaiter à la passion avec laquelle les sens sont accoutumés de se porter sur les objets, ni aussi tellement difficile qu'il fasse *souffrir les sens en travaillant à le connaître* ». Mais ce ne sont que les esthéticiens anglais de l'école évolutionniste, Spencer, Bain, Grant Allen, Sully, qui ont le mieux étudié le problème du plaisir tel que Platon et Descartes l'avaient posé.

² Nous l'avons enseignée pour la première fois à l'Ecole Spéciale d'Architecture en 1923 et publiée dans le Bulletin de cette école (N° 3, Août 1923).

³ On peut dire : « Faites le dissemblable et vous aurez le laid ». Le dissemblable

parenté des formes. Presque toutes les œuvres architecturales que nous avons examinées dans l'histoire de l'architecture ont été composées selon deux lois fondamentales de l'esthétique : la loi de l'identité et la loi du semblable¹. C'est à cette dernière qu'elles doivent cette « unité dans la variété », que l'on n'a pas su expliquer jusqu'à présent. Néanmoins cette formule a été reconnue par tous les esthéticiens comme une des plus importantes. A la perspective optico-physiologique, il faut ajouter aussi la *cinématique optico-esthétique* ou la Science des mouvements de nos yeux en rapport avec les phénomènes esthétiques qui en résultent. Cependant, l'espace nous est trop limité pour pouvoir nous étendre davantage sur cette deuxième science auxiliaire, aussi importante pourtant que la première. Car, elle nous explique la vie ou le *dynamisme*² des lignes, qui représente l'élément essentiel de la beauté des formes. Voilà en quelques mots et d'une façon très incomplète ce que seront les premiers piliers de l'œuvre future sur l'esthétique scientifique de l'architecture. Ce n'est que plus tard que nous nous occuperons des phénomènes plus complexes, tels que ceux de la *respiration*, de la *circulation*, de la *température*, de la *nutrition*, etc. jusqu'aux phénomènes cérébraux, dont nous ferons, pour le moment, abstraction, comme s'ils n'existaient pas³.

4. — LA MÉTHODE DE LA PRÉSENTE CRITIQUE

Nous venons d'exposer le point de vue de l'esthétique scientifique de l'architecture qui nous servira de critère. Il nous reste à présent à dire quelques mots sur la méthode de la présente critique.

Voici comment nous avons procédé :

Après nous être rendu compte de toutes les doctrines

rend l'unité impossible. (La loi du laid). Les éléments dissemblables ne peuvent avoir aucun rapport entre eux ; chacun représente un individu à part.

¹ Voir nos articles intitulés « La science de l'harmonie architecturale » (*Le Bulletin*, nos 6, 7 et 8 de 1924-25) et le livre portant le même titre. Paris, 1925.

² Ce dynamisme est, au fond, notre dynamisme à nous. Le dessin d'un architecte représente une sorte d'*écriture affective*, une traduction dynamique de son Moi. C'est pourquoi ses lignes sont dites « souples », « gracieuses », « énergiques », « fatiguées », etc. Or, cela dépend de la façon dont elles nous font mouvoir, et, en premier lieu, dont elles font mouvoir nos yeux qui les suivent successivement.

³ Cependant ces phénomènes sont d'une importance capitale. Lorsqu'on voit une statue laide, un tableau laid, ce n'est pas la *rétine* qui est directement offensée, c'est le *centre cérébral*.

esthétiques relatives à l'art architectural, à partir de l'Antiquité jusqu'à nos jours, nous avons choisi celles qui nous ont semblé les plus importantes en les disposant d'après les pays où elles ont été cultivées, suivant un ordre chronologique.

Nous avons exposé les doctrines de chaque auteur sous une forme de dialogue platonicien qui nous a semblé le mieux répondre à notre dessein et qui nous a permis d'éviter les répétitions inutiles. La méthode critique dont nous nous sommes servi au cours de ce travail est *immanente* et *transcendantale* à la fois. Cette dernière cependant n'est pas une critique transcendantale *subjective* ou *personnelle*, mais *objective* et *impersonnelle*. Autrement dit, c'est une critique des doctrines esthétiques dans leur rapport avec le point de vue de l'esthétique scientifique de l'architecture que nous venons d'exposer et non dans leur rapport avec notre point de vue personnel. Car, s'il en était ainsi ce serait encore de la *philosophie* : opposer un point de vue *personnel* à d'autres points de vue également *personnels* et juger ces derniers par le premier. En un mot, ce serait opposer un *système* ou une *doctrine* à d'autres systèmes et doctrines.

Parmi les doctrines que nous avons étudiées, celles de l'esthétique métaphysique nous ont moins intéressé : notre attaque a porté principalement sur les doctrines de l'esthétique psychologique et celles de l'esthétique géométrique. Sur les premières, parce que nous ne croyons pas qu'on puisse expliquer subjectivement un phénomène *subjectif*, tel que le phénomène esthétique ; on ne peut l'expliquer qu'objectivement¹. Sur la dernière parce qu'elle considère le phénomène esthétique comme un phénomène non subjectif, mais *objectif*, c'est-à-dire comme une qualité de l'objet et non comme une qualité, comme un état du sujet. Quant à la psychologie, elle est, malgré les importants travaux qu'elle comporte en France et à l'étranger, encore à sa période de début, et il n'est guère de thèse acceptée dans une école qui ne soit contredite dans une autre. Mais, en dépit de ces dissidences, on peut dire que *beaucoup de faits ont été recueillis, bien observés et groupés avec méthode, que beaucoup de phénomènes ont été exactement analysés*, ce dont l'esthétique scientifique profitera certainement.

¹ En outre, l'esthétique psychologique est abstraite ; elle substitue les concepts aux faits, le raisonnement à l'expérience.

Dans la conclusion générale et critique qui se trouve à la fin de cet ouvrage, nous avons essayé de résumer les vertus et les défauts de toutes les méthodes que l'on a suivies dans l'investigation esthétique relative à l'art architectural. Cependant, étant donné que la physiologie, notamment la physiologie optique sur laquelle nous avons basé l'esthétique scientifique de l'architecture, est une science « jeune et à faire », nous n'avons pu emprunter à cette science des phénomènes humains que ce qu'elle a pu nous offrir dans l'état actuel de ses connaissances¹. A défaut de faits scientifiques, expérimentalement établis, nous avons été souvent obligés de recourir à des hypothèses probables, dont seule une longue expérience démontrera la valeur scientifique.

L'objet de l'esthétique scientifique est le même que celui de l'esthétique philosophique. Cependant, ce qui définit une science ce n'est pas tant l'objet qu'elle étudie, que le *point de vue auquel elle se place et la méthode qu'elle emploie*. Le but de cette introduction était de justifier le choix des doctrines et surtout d'exposer le point de vue et la méthode de l'esthétique scientifique de l'architecture sur lesquels sera basée la présente critique, de même que notre recherche future,

¹ L'éminent physiologiste français Glay dit : « La physiologie *n'est pas une science faite*, mais une science en plein développement. A côté de la masse des faits solidement fixés et formant corps, il y en a qui paraissent moins sûrs ; il est aussi des théories hypothétiques, qui ne sont fondées que sur des expériences insuffisantes et mal conduites etc. » (*Traité élém. de Physiologie*, 4^e éd., Paris, 1919, 1 livre, IX).

EXAMEN CRITIQUE DES PRINCIPALES THÉORIES DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

CHAPITRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ THÉORIE DE VITRUVÉ

On n'est guère d'accord sur la date où parut l'œuvre de Vitruve *De architectura libri decem*. Les uns l'attribuent à l'époque d'Auguste, les autres à celle de César¹. Peu nous importe : la question intéresse l'histoire et non l'esthétique. Au point de vue esthétique-historique nous devons, cependant, constater que l'œuvre de Vitruve est le seul document de la théorie des anciens sur l'architecture. Elle nous montre de quelle façon l'Antiquité avait défini l'étendue et le but de cet art. Cette œuvre ne nous est pas parvenue intacte ; mais mutilée par la négligence des premiers copistes et par la perte des dessins qui lui avaient été annexés. Il en résulte que la théorie de Vitruve est, en beaucoup d'endroits, presque inintelligible. D'innombrables traducteurs se sont appliqués à interpréter et à expliquer ses passages obscurs ; mais n'ont pu arriver à se mettre d'accord.

D'autres causes d'obscurité se trouvent dans la difficulté que Vitruve avoue lui-même avoir eu à vaincre pour traduire les termes techniques empruntés à la théorie grecque de l'architecture. Il est également possible qu'il n'ait pas bien compris le fond de cette théorie, impliquée dans les chefs-d'œuvres de l'architecture grecque, mais restée jusqu'à nos jours une énigme.

¹ « Vitruve, dit Ch. L. Mauftras, fut peu connu pendant sa vie, si l'on juge par le silence opiniâtre de ses contemporains, et il mourut sans qu'on trouve dans l'antiquité rien qui se rattache à son souvenir. » « (*L'architecture de Vitruve*, trad. par Ch. L. Mauftras, Paris 1847 ; v. Notice sur Vitruve, p. 5).

Nous nous sommes proposé de chercher, à notre tour, une explication des concepts esthétiques de Vitruve, tout en tenant compte de celles qui ont été données jusqu'à présent. Dans ce but, nous nous sommes servi du texte original, des traductions françaises de Choisy¹ et de Perrault² et de la traduction allemande du Dr Prestel³.

L'œuvre de Vitruve est d'une importance énorme, non seulement pour l'esthétique de l'architecture, mais encore pour la connaissance universelle de cet art et de la façon dont il a été traité dans l'Antiquité. Elle est une véritable encyclopédie de toutes les sciences techniques de cette époque, entre-mêlée de considérations philosophico-esthétiques, de principe, de style et de technique de l'architecture. Cependant, ce n'est que l'esthétique de Vitruve qui fera l'objet principal de notre étude. Cette esthétique, puisée aux sources grecques, nous permettra de connaître à la fois les théories grecques et romaines concernant l'art architectural.

Vitruve doit être considéré comme le fondateur de l'esthétique de l'architecture, tout comme le fut Platon pour l'esthétique générale. Et, il fut non seulement un maître en cette science, mais aussi un architecte de génie⁴.

I. DIVISIONS GÉNÉRALES DE L'ARCHITECTURE

Vitruve en donne plusieurs en se plaçant à des points de vue différents.

Première division

C'est une division générale de l'architecture en deux parties : la pratique (*fabrica*) et la théorie (*ratiocinatio*). Par « la pratique », Vitruve entend la même chose que nous aujourd'hui, tandis qu'il définit « la théorie » comme « la convenance des proportions que doivent avoir les choses que l'on veut fabriquer » (L. I, ch. 1, trad. Cl. Perrault, p. 2). Et, il ajoute que, pour réussir dans l'architecture, il faut joindre la pratique à la théorie. Pas de théorie sans pratique

¹ *Les dix livres d'architecture*, 2 vol. Paris 1909, chez Lahure.

² *Idem* 2^e éd., Paris MDCLXXXIV, chez J. B. Coignard.

³ Dr. Prestel (idem, en allemand, Strasbourg 1913, chez Ed. Heiz, 2 vol.).

⁴ Il a construit et décrit la célèbre basilique de Fanum.

ni de pratique sans théorie. C'est seulement prises ensemble qu'elles font autorité (*auctoritas*).

Deuxième division

Elle consiste dans la distinction entre deux concepts dont le sens est fort difficile à traduire. Vitruve dit : *cum in omnibus rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt : quo significatur et quod significat* et il développe sa pensée comme il suit : *significatur proposita res de qua dicitur, hanc autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata*. Cl. Perrault traduit le premier terme de la proposition par la chose « qui est signifiée », le second, par « celle qui signifie¹ », et il ajoute « je crois que Vitruve entend par la chose signifiée celle qui est considérée absolument et simplement telle qu'elle paroît estre, et par la chose qui signifie, celle qui fait que l'on connoist la nature intérieure d'une chose par ses propres causes² ».

D'autres commentateurs traduisent le « quo significatur » par la nomination et le « quod significat » par l'explication, ou par ce qui est représenté et ce qui représente. A notre avis, il s'agit, d'une part, du projet que l'on se propose d'exécuter et, de l'autre, de l'exécution de ce projet. En d'autres termes, le « quo significatur » correspond à l'idée, tandis qu'au « quod significat » correspondrait la réalisation, c'est-à-dire les moyens de réalisation et de représentation de cette idée.

On pourrait interpréter ces deux concepts encore d'une autre façon : en considérant le premier comme l'idée et en prenant alors l'autre comme le symbole de cette idée. Cependant, cette dernière conception nous paraît moins juste. La suite de l'explication donnée par Vitruve confirme d'ailleurs notre première interprétation, d'après laquelle il s'agit bien de la conception théorique et de l'exécution pratique d'un projet. Ainsi, Vitruve dénombre toutes les connaissances nécessaires à un architecte pour atteindre à ce double but. « Il doit, dit-il, savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie... avoir appris l'arithmétique » etc..., trad. Perrault (p. 3). En résumé, on peut traduire « la chose signifiée » par « la théorie » et « la chose qui signifie » par « la pratique ».

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Loc. cit.*, Remarque N° 4.

Troisième division

Cette dernière division, qui restera classique, représente le plan même de la théorie de Vitruve, partagé en trois parties principales : a) *solidité*, b) *utilité*, c) *beauté*. Les deux premières parties ne concernent pas l'esthétique ; seule la beauté appartient à son domaine. Celle-ci est définie par Vitruve comme une qualité qui demande à la forme d'être « agréable et élégante par la juste proportion de toutes ses parties » (p. 16, trad. Perrault).

Telles sont les divisions générales de l'architecture données par Vitruve. Elles ne contiennent, somme toute, rien de particulier concernant l'esthétique.

II. DIVISION SPÉCIALE RELATIVE A L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

Catégories esthétiques

« En quoi consiste l'architecture ? », se demande Vitruve. Il répond : *Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ταξις dicitur, et ex dispositione (hanc autem graeci διαθεσιν vocant) et eurythmia et symetria et decore et distributione, quae graece οικονομια dicitur*. Cela veut dire que l'architecture comprend 6 catégories : 1^o l'ordonnance (*ordinatio*), 2^o la disposition (*dispositio*), 3^o l'eurythmie (*eurythmia*), 4^o la symétrie (*symetria*), 5^o la convenance (*decor*), 6^o la distribution (*distributio*).

Ces six catégories représentent au fond toute l'esthétique de Vitruve. Essayons de pénétrer dans leur sens si difficile à saisir et d'en comprendre la valeur au point de vue esthétique.

1. Ordinatio

Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim, universaeque proportionis ad symmetriam comparatio.

L'ordonnance est, traduit Cl. Perrault, « ce qui donne à toutes les parties d'un bastiment leur juste grandeur par rapport à leur usage, soit qu'on les considère séparément, soit qu'on ait égard à la proportion ou symétrie de tout l'ouvrage » (*ibid.*, p. 10). Selon Choisy, l'*ordinatio* concerne la

composition d'un édifice. Elle est « le travail de combinaison qui crée l'ordonnance générale ». (Voir la préface de sa traduction.)

Si nous tentons de pousser plus loin l'analyse de cette catégorie qui passe pour très obscure, il nous semble, en premier lieu, que « l'arrangement » serait la meilleure traduction du terme « *ordinatio* ». Or, les termes « *modica* » et « *commoditas* » permettent de conclure que cet arrangement repose sur une certaine mesure (*modica*) et une finalité (*commoditas*). Ces termes ont par conséquent plutôt un sens pratique. Quant au « *proportionis* » Vitruve en donne la définition suivante : « *Proportio (quae graece αναλογια) est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio* », (III liv., 1 ch.), c'est-à-dire « la proportion dépend du rapport que les Grecs appellent analogie. Car ce rapport est la convenance de mesure qui se trouve entre une certaine partie des membres et le reste de tout le corps de l'ouvrage, par laquelle toutes les proportions sont réglées » (trad. Perrault, p. 56). La *commodulatio* signifierait alors l'emploi du module et la *proportio* ne serait autre chose qu'une correspondance entre les mesures des parties et le tout, établie sur la base du module (« *ratae partis* »).

Cela étant donné, nous pouvons conclure que l'« ordonnance » veut dire l'arrangement de proportion des parties d'une œuvre avec l'œuvre totale, ayant pour but l'harmonie de l'ensemble.

En d'autres termes toutes les proportions doivent être établies selon le concept de l'analogie, afin de produire un effet harmonieux.

Pour y arriver, il faut savoir que « cette ordonnance dépend de la quantité, appelée en grec ποσότης qui dépend du module qui a été pris pour régler l'œuvre entière et chacune des parties séparément » (trad. Perrault, p. 9-10). Il s'agit donc nettement du module et du calcul établi en vertu de ce module. Le terme « quantité » implique l'idée du choix d'une unité de mesure, d'un étalon emprunté à un certain membre de l'œuvre elle-même. Par conséquent, l'*ordinatio* est un arrangement concernant les dimensions, basé sur le calcul par lequel on établit le rapport entre les parties et celui de ces dernières avec le tout. C'est ainsi que nous avons compris la définition concernant la première catégorie. Sa valeur est

purement pratique. Elle concerne les différentes ordonnances des temples, basées sur l'espacement des colonnes. Ainsi, pour le « pycnostyle », cet espacement sera 1 diamètre $\frac{1}{2}$ de la colonne, pour le « systyle » 2 diamètres pour le « diastyle » trois et pour l' « aerostyle » quatre diamètres (ou modules).

Vitruve donne une description critique de ces ordonnances. Cependant, elle n'a rien à voir avec l'esthétique ; elle concerne uniquement la construction et la commodité. Or, parmi toutes les ordonnances de colonnes, il en est une, celle d'Hermogène, dite « eustyle », qui est la disposition préférée de Vitruve.

Elle surpasse, dit-il « toutes les autres en commodité, beauté et fermeté ». Dans cette ordonnance, l'entrecolonnement du milieu a trois modules, tandis que celui des côtés n'en a que deux $1\frac{1}{4}$. Ne parlons pas de la commodité ni de la fermeté et ne prenons en considération que la beauté de cette disposition. Comment l'explique notre auteur ? Il ne l'explique pas et ne fait que constater le phénomène esthétique qui en résulte. Cette disposition, dit-il, « rend l'aspect beau » ; pourquoi, il ne le dit pas. Il se borne simplement à trouver les rapports numériques de cette disposition et à les exprimer par le module pris comme unité de mesure ou étalon de *symmetria*.

Quant aux ordonnances qui concernent le nombre et les rangées des colonnes, elles ne présentent aucun intérêt pour l'esthétique et appartiennent plutôt à l'ordre descriptif. Nous faisons la même objection pour ces formules modulaires qui déterminent la *symmetria* des différents ordres et ordonnances classiques et dont l'emploi est purement pratique.

La valeur esthétique de cette catégorie se trouve uniquement dans les termes *proportio* et *symmetria*.

2. *Dispositio*

Vitruve la définit ainsi : « *dispositio autem est rerum apta collocatio, elegansque in compositionibus affectus operis cum qualitate* », c'est-à-dire « la disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune » (trad. Perrault p. 10). Cette catégorie concerne la composition d'un projet et sa représentation graphique. La preuve en est dans la suite de

la phrase où Vitruve indique comme parties constitutantes de la disposition « l'iconographie », « l'orthographie » et la « scénographie ». Ces trois éléments sont les mêmes que ceux dont se servent les architectes d'aujourd'hui. Selon Vitruve, la première s'exécute « lorsque, avec la règle et le compas, dans un espace médiocre, on trace le plan d'un édifice » ; la deuxième, l'orthographie, est ce que nous appelons aujourd'hui l'élévation géométrique ; la troisième, la scénographie, correspond absolument à notre perspective linéaire. Par ces trois moyens, dit Vitruve, on arrive à la représentation parfaite et achevée de la disposition du bastiment » (trad. Cl. Perrault, p. 11).

La disposition nous apparaît comme la première catégorie esthétique, l'ordonnance n'étant qu'une catégorie pratique. Car, tandis que dans cette dernière il s'agissait de la quantité, des rapports de grandeurs, la disposition envisage la qualité et l'élégance, la méditation et l'invention.

Cependant il nous semble que cette catégorie concerne à la fois le rendu d'une composition et la composition elle-même. Pour la réaliser, il faut, selon Vitruve, deux choses : a) la méditation ; b) l'invention. La première est « l'effort que fait l'esprit, invité par le plaisir qu'il a de réussir dans la recherche de quelque chose » (trad. Perrault, p. 11). Elle correspond donc à ce que nous appelons l'inspiration. La deuxième est « l'effet de cet effort d'esprit qui donne une explication nouvelle aux choses les plus obscures » (loc. cit.).

3. *Eurythmia*

« *Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus* ». Telle est la définition que donne Vitruve de cette catégorie, qui est une des plus difficiles à comprendre. Claude Perrault la traduit : « la beauté de l'assemblage de toutes les parties de l'œuvre qui en rend l'aspect agréable, lorsque la hauteur répond à la largeur et la largeur à la longueur et qu'en somme toutes choses répondent à leur symétrie » (trad. Perrault, p. 11). Qu'est-ce que l'eurythmie ? Est-ce ce que nous appelons aujourd'hui l'harmonie ? Cette hypothèse nous paraît la plus probable. Cependant, il est également possible que ce soit un concept

de l'esthétique antique, dont notre esthétique ne possède pas l'équivalent !

Après la définition que nous venons de citer, Vitruve mentionne, encore une fois, le concept de l'eurythmie, en disant qu'« il faut, en premier lieu, établir une règle de la proportion, afin de voir précisément de combien on peut s'en départir; ensuite, il faut tracer un plan du bastiment que l'on entreprend, qui contienne les longueurs et les largeurs dont on prend toutes les proportions, qui produisent cette beauté de l'aspect qui fait qu'en voyant un édifice, on s'aperçoit aisément qu'on y a bien observé l'eurythmie ». (L. VI, ch. 11, p. 205, trad. Cl. Perrault). Cette deuxième définition est encore moins claire.

Reprenons donc la première et essayons de l'analyser. Le mot « species » est souvent employé par Vitruve (« oculi species », « ad manum species », « species nigri » etc...), et dans différents sens. Ici, nous croyons qu'il s'agit de la vue belle (*venusta*) et de l'aspect agréable (*commodus*). Or, comment obtient-on l'eurythmie? Vitruve nous répond : *haec efficitur quum membra operis convenientia sunt, altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symetriae*. Cela veut dire que l'eurythmie est obtenue « lorsque la hauteur répond à la largeur et la largeur à la longueur, le tout ayant la juste mesure » (trad. Perrault, p. 11). Selon Choisy « l'eurythmie paraît impliquer une composition rythmée », mais cette hypothèse paraît peu probable. D'après le texte de Vitruve, l'eurythmie nous apparaît : 1^o comme une harmonie spéciale c'est-à-dire concernant trois dimensions (le texte de Vitruve que nous venons de citer plus haut le prouve suffisamment), 2^o comme une harmonie résultant de la *symmetria*. Or, jugeant d'après les termes *commodus et compositionibus*, il nous semble qu'il y ait un certain rapport entre l'eurythmie et les deux catégories antérieures (*ordinatio et dispositio*).

Cependant, la difficulté principale de comprendre le concept de l'eurythmie, se trouve à notre avis dans celui de la *symmetria*. Pourtant une connaissance plus précise de ce dernier nous rendrait au contraire plus intelligible ce concept de l'eurythmie que nous considérons comme l'harmonie dans la variété, voire même l'unité de style d'une œuvre architecturale.

4. *Symmetria*

L'eurythmie et la symétrie représentent deux concepts fondamentaux de l'esthétique classique. Qu'est-ce que la symétrie ? Selon Vitruve « *symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus, ex partibusque separatis ad universæ figuræ speciem ratæ partis responsus* ». Remarquons que le mot *consensus*, que Vitruve emploie ici, ne se retrouve en nulle autre partie de son œuvre. Ce fait crée certainement une difficulté. Cl. Perrault donne du mot *symmetria*, la traduction suivante : « le rapport que toute l'œuvre a avec ses parties et celui qu'elles ont séparément à l'idée du tout suivant la mesure d'une certaine partie » (*ibid* ; p. 11).

Cette traduction nous paraît arbitraire : 1^o parce que Perrault remplace la symétrie par la proportion, 2^o parce que, si cette traduction était juste, on ne comprendrait plus la raison d'être de ces deux concepts. L'un des deux serait donc superflu. Cependant, il n'en est rien. *Symmetria* ne veut pas dire, à notre avis, la même chose que « proportion ». Certes, la symétrie repose sur la proportion. Mais, tandis que celle-ci ne concerne qu'une seule partie d'un édifice, par exemple le rapport entre la largeur et la hauteur d'une forme, la symétrie devient le rapport universel, rapport étendu à toutes les parties d'une œuvre ; elle est une correspondance entre elles. Ainsi, la proportion d'une colonne dorique ne correspondra pas à la proportion de l'entablement ionique. En quoi consiste donc cette correspondance ?

On a cru que la symétrie de Vitruve n'était que l'analogie entre les parties. Or, Vitruve dit aussi que ce rapport de symétrie est « suivant la mesure d'une certaine partie ». Mais, qu'est-ce que cette partie ? Est-elle une simple unité de mesure — le module que Vitruve mentionne à ce propos — ou un *modèle* auquel les autres ressembleront par analogie ? Un savant architecte allemand August Thiersch, ayant compris la symétrie de Vitruve dans ce dernier sens, a fait un ouvrage important, essayant de rétablir la théorie d'analogie du savant latin au moyen de représentations graphiques.

La méthode de Vitruve consistait dans les rapports analytiques, obtenus à l'aide de son module ; car il considère que « l'arithmétique est, entre autres pour régler les mesures et

les proportions qui se trouvent quelquefois mieux par calcul que par géométrie ». (Livre I, ch. 1, trad. Cl. Perrault).

Notre auteur a consacré la majeure partie de son premier et tout son deuxième livre à la construction, aux considérations hygiéniques, à « l'art de bâtir », etc. ce n'est que dans son troisième livre qu'il reprendra les problèmes de son esthétique, notamment celui de la symétrie.

Ainsi dès le début du premier chapitre de ce troisième livre, nous rencontrons à nouveau cette catégorie qui passe pour la plus obscure de toute l'esthétique vitruvienne. La symétrie, selon lui, est « la chose que les architectes doivent observer exactement ». Or, cette « symétrie » dépend du rapport (*proportio*) que les Grecs appellent « analogie ». Ce passage prouve que l'on ne peut pas remplacer le terme « symétrie » par celui de « proportion » comme l'a fait Perrault. Vitruve se sert de la proportion dans sa définition de la symétrie ; donc il distingue ces deux concepts. Or, cette proportion ou ce rapport, est, selon Vitruve : « la convenance de mesure¹ qui se trouve entre une certaine partie des membres et le reste de tout le corps de l'ouvrage, par lesquels toutes les symétries² sont réglées » (Liv. III, ch. 1) ou, d'après le texte original : « *ratæ partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio* ». Dans un autre passage concernant la symétrie, Vitruve s'exprime ainsi : « *ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis conventissimum debent habere commensuum responsum* », ce que Choisy traduit : « entre la somme générale de la grandeur totale et les parties (considérées) individuellement, il doit y avoir une relation de commune mesure très appropriée ». Mais ce « commensuum responsum » ou, comme il l'exprime un peu plus loin, cette « correspondance avec le tout » et encore cette troisième expression le « *commensus exactionem* » (le rapport exact de mesure ou la proportion exacte), tout cela est peu intelligible et seule la démonstration graphique aurait pu nous le rendre clair. Malheureusement, tous les dessins de l'œuvre de Vitruve, comme nous l'avons déjà dit, sont perdus.

Cependant, Vitruve a essayé de rendre son idée de symétrie beaucoup plus claire, en tirant une comparaison du corps

¹ « *Ratæ partis* », que Choisy traduit par « parties aliquotes », tandis que cela signifie pour nous une unité adoptée, telle que, par exemple, le module.

² « Toutes les proportions », d'après la traduction de Cl. Perrault.

humain, à propos duquel il dit : « *singulorum membrorum ad universam figuræ speciem habeant commensus exactionem* » c'est-à-dire : « Il faut qu'il y ait une commune mesure entre la figure tout entière et chaque partie séparément ». C'est bien dans cette comparaison des proportions humaines avec celles de l'architecture que nous espérons trouver l'origine et l'évolution de la *symmetria*.

Les proportions humaines étaient considérées par les anciens comme les plus belles. Ayant trouvé que le pied de l'homme bien proportionné est la sixième partie de sa hauteur totale (fig. 1), ils appliquèrent ce rapport à la colonne dorique, dont la hauteur mesura six fois la largeur de la base. Ainsi faite, cette colonne fut considérée comme l'incarnation de la force et de la beauté mâle. Pour la colonne ionique on se servit des proportions de la femme, dont le pied ($\frac{1}{8}$ de la hauteur totale) fut pris comme base de cette colonne, qui incarna alors la grâce féminine.

Cette légende trouvée dans l'œuvre de Vitruve nous explique le concept de *symmetria* d'une façon on ne peut plus claire. La symétrie n'est donc que le calcul des rapports entre les parties d'une œuvre, calcul établi sur un certain étalon ou « mesure commune », appelé « modulus ».

Dire, par exemple, que la hauteur d'une figure humaine (fig. 1) est de six pieds, c'est donc énoncer la *proportio*, puisque dire que le rapport de cette figure avec l'ensemble est de $\frac{1}{6}$, c'est énoncer la symétrie. Par conséquent, l'expression *commensurum responsum* ou « correspondance de mesure » ne signifie rien autre qu'un rapport basé sur une « commune mesure », c'est-à-dire un nombre qui divise deux ou plusieurs autres nombres sans aucun reste. C'est bien là la tête ou le pied d'un corps parfait dont nous parle Vitruve, c'est là le module d'un temple.

La preuve que nous avons bien compris sa catégorie dite « symétrie », est donnée par un passage de son troisième livre (ch. 5) où Vitruve, parlant des colonnes ioniques et de leur décoration, s'exprime ainsi : « leurs symétries devront être instituées de telle sorte que la largeur de la base, en tous

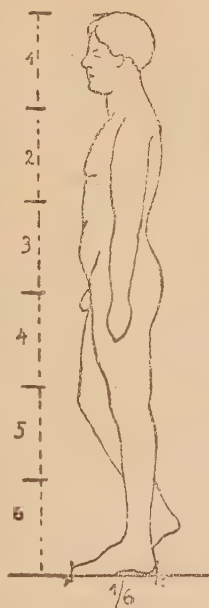


Fig. 1.

sens, soit d'une épaisseur de la colonne avec addition de son quart ou de son huitième » (c'est-à-dire un module $3/8$) et un autre passage où il dit : « *Et primus in aedibus sacris* » (« la symétrie est constituée », ajoute Choisy) *aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho* », ce qui signifie : la symétrie est constituée « d'après les épaisseurs des colonnes ou les triglyphes » (trad. Choisy). Or, Vitruve ajoute : « *item ceterorum operum membris invenitur symmetria ratiocinatio* », ce que Choisy traduit : « de même pour les autres ouvrages la théorie des symétries est imaginée d'après certains de leurs membres ». Ces citations prouvent nettement qu'il s'agit du rapport des parties, basé sur le module.

Nous nous sommes assez longuement étendu sur le concept de la *symmetria*, considéré comme un des plus obscurs de l'esthétique vitruvienne et que nous croyons avoir expliqué en nous basant sur le texte même de notre auteur, nous pouvons conclure : 1^o Claude Perrault avait mal interprété le sens de la symétrie, en la traduisant par la « proportion » ; de même August Thiersch fait erreur en disant que Vitruve a confondu symétrie avec analogie.

L'analogie ou la *proportio* n'est autre chose que l'emploi d'une seule et même unité de mesure dite *modulus*. Les membres d'une œuvre sont analogues, parce qu'ils sont tous calculés et exprimés à l'aide d'un seul et même module. La symétrie, par contre, concerne une surface, une forme et les rapports de cette dernière exprimés par cet étalon commun ou « *modulus* ». Dans la fig. 1 ce « *modulus* » est la largeur du pied¹. La grandeur du « *modulus* » peut être quelconque ; mais, une fois adoptée, elle reste la même pour toutes les parties d'une œuvre². Par conséquent, dire par exemple que la hauteur d'une colonne a six modules c'est énoncer sa *proportio* ; dire que la forme de cette colonne représente le rapport 1 : 6 c'est énoncer sa *symmetria*.

2^o De toutes les explications assez confuses données par Vitruve, il reste néanmoins clair que la *symmetria* n'est qu'une correspondance de mesure, qu'un rapport ou notre « proportion » d'aujourd'hui, tandis que la *proportio* est le

¹ Ainsi le nombre 6 fut dénommé *numerus perfectus* parce que la hauteur totale de l'homme contient six fois la longueur du pied.

² Pour le temple dorique, par exemple, le module sera $1/6$ de la hauteur totale de la colonne ; pour le temple ionique, $1/8$ et pour le corinthien il atteindra $1/10$.

calcul basé sur un nombre divisant toutes les parties d'une œuvre sans aucun reste. Un tel nombre s'appelle alors *numerus perfectus*. Les parties ayant la correspondance de mesure, la *commensuum responsum* de Vitruve, seront, par conséquent, belles. L'unité de mesure ou module est reportée sur tous les membres, dont les *symmetriae* ou les rapports ne signifient autre chose que leurs rapports modulaires.

3^o Ces rapports trouvés, il s'agit, à présent, de l'*eurythmia*, c'est-à-dire de l'harmonie de l'ensemble. C'est ici qu'intervient, selon Thiersch, l'*analogia* de Vitruve, prise par ce dernier dans un sens tout autre, à notre avis, que celui de Thiersch. Certes, l'eurythmie de Vitruve est basée sur la *symmetria*, mais il ne dit nulle part que cette *symmetria* signifie l'analogie ou la ressemblance des parties¹. Pour lui, la *symmetria* n'est qu'un rapport des parties. Mais quelle est la nature de ce rapport? Vitruve ne nous le dit pas.

Or, même si Thiersch a bien compris Vitruve et si ce que Vitruve veut dire est bien l'analogie, cela ne nous avance guère dans notre recherche : pourquoi la symétrie rend-elle une chose nécessairement belle?

Le but de la science est l'explication. L'exemple que Vitruve tire du corps humain n'est qu'une simple constatation du phénomène esthétique exprimé par un rapport de nombre. Ce rapport montre que les parties de ce corps sont des fractions simples de sa hauteur totale (ainsi la tête est le $1/8$, le pied le $1/6$ etc.) Mais en quoi ce rapport explique-t-il le phénomène esthétique? Il est évident qu'il ne l'explique pas plus que le module qui n'est, lui aussi, qu'une simple unité de mesure, dont notre mètre pourrait parfaitement faire l'office. Vitruve n'a donc pas expliqué pourquoi l'application du module nous donnera un *rapport beau*? Il n'a fait que fixer ce rapport par un nombre.

Nous avons maintenant à considérer l'œuvre esthétique de Vitruve comme celle d'un métreur, d'un mathématicien et non pas d'un esthéticien. Car, encore une fois, pourquoi un corps humain aura-t-il « la plus parfaite proportion » si sa hauteur renferme, par exemple, six fois la dimension du

¹ La preuve que ce n'est pas la « *symmetria* » mais la « *proportio* », c'est-à-dire l'analogie des parties qui conditionne « l'*eurythmia* », se trouve dans un passage où Vitruve dit que de la « *symmetria* » ne résulte pas nécessairement l'eurythmie, et que très souvent celle-là doit être corrigée en vue de cette dernière (exemple : l'augmentation de l'épaisseur des colonnes des coins de $1/50$ de leur diamètre).

piéd. Cela reste arbitraire jusqu'à ce que la preuve en soit établie.

5. *Decor.*

« *Decor autem est emendatus operis aspectus, probatis rebus compositi cum auctoritate* », c'est-à-dire il est « ce qui fait que l'aspect de l'édifice est tellement correct qu'il n'y a rien qui ne soit approuvé et fondé sur quelque autorité » (trad. Perrault p. 12).

Cette catégorie de Vitruve ne diffère en rien de notre « convenance » qui consiste en une exigence de ne faire que « ce qui convient » à un édifice, étant donné sa destination, le caractère de son hôte, etc. Ainsi, selon Vitruve, à un intérieur riche ne conviendra pas un vestibule pauvre, de même qu'à un ordre ionique ne conviendront jamais les triglyphes doriques ; « les yeux, dit-il, en seront choqués, parce qu'ils sont accoutumés de voir ces choses disposées d'une autre manière » (trad. Perrault p. 12). Vitruve donne encore d'autres exemples pour la « convenance », mais ils n'ont qu'une valeur plutôt pratique qu'esthétique. La valeur esthétique de cette catégorie se trouve dans l'unité des éléments d'une œuvre (l'unité dans la variété, l'unité de style) de même qu'elle touche aussi l'esthétique de contenu (ou symbolique).

6. *Distributio.*

« *Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus cum ratione temperatio.* » Cette catégorie n'appartient nullement à l'esthétique ; c'est un principe en vertu duquel « on ne s'engage à rien que selon les facultés de celui qui fait bastir, et suivant la commodité du lieu, en ménageant avec prudence l'un et l'autre », (trad. Perrault p. 12). Elle ne concerne donc que l'économie ou la partie financière de l'art de bâtir.

Telles sont les six catégories de Vitruve. Elles sont peu claires, comme nous venons de le voir. De plus, la première et la sixième n'appartiennent pas à l'esthétique.

Quant à la théorie de l'« imitation » de Vitruve, c'est, comme chez la plupart des esthéticiens, à l'imitation de la nature qu'elle s'applique. Cette théorie, même supposée exacte, n'explique en rien le phénomène esthétique capital, le beau.

Car, pour pouvoir affirmer que l'imitation d'une chose est belle, il faut d'abord savoir pourquoi la chose imitée est belle.

III. OBSERVATIONS ESTHÉTIQUES

Après nous être rendu compte de ce que furent les catégories ou les concepts esthétiques de Vitruve, nous aborderons la partie la plus intéressante de sa théorie, celle qui concerne ses multiples observations.

Elles ont incontestablement une valeur scientifique en tant qu'observations, quoiqu'elles ne nous expliquent pas les causes des phénomènes observés. Cependant, le vrai but de la science est la connaissance des causes des phénomènes observés, leur explication.

Les observations de Vitruve sont semées à travers tout son ouvrage. Nous nous sommes efforcé de les présenter d'une façon systématique, en les citant l'une après l'autre, dans l'ordre de la lecture.

Première Observation

Nous la reproduisons intégralement : « Car, à proportion que l'on fait les entrecolonnements larges, il faut aussi grossir les colonnes d'autant que si en un aërostyle le diamètre des colonnes n'était que la neuvième ou dixième partie de leur auteur, *elles paroîtraient trop menues et trop déliées*, parce que l'air qui est dans le large espace des entrecolonnements *diminue et dérobe* à la veüe une *partie de la grosseur* de la tige de la colonne. Au contraire, si dans le pycnostyle on faisait la colonne grosse de la huitième partie de sa hauteur, les entrecolonnements estroits feroient paroître les colonnes qui sont plus près *si enflées que cela aurait mauvaise grâce*. Par cette raison, il faut avoir beaucoup d'égards à la proportion qui est propre à chaque manière : car il est encore besoin de grossir les colonnes des coins d'une *cinquantième partie* de leur diamètre, parce qu'il semble que l'air et le grand jour auquel elles sont plus exposées que celles du milieu les mangent et les rendent plus petites, du moins elles paraissent telles aux yeux et il faut que l'art remédie aussi à l'erreur de la veüe ! (L. III, ch. 11, pp. 80 et 81, Cl. Perrault).

Voilà une observation de premier ordre, dont la science de l'esthétique architecturale peut-être fière ; mais, malheureusement, ce n'est qu'une simple observation, dont les causes sont à rechercher ; car les « causes » données par Vitruve sont non seulement naïves, mais encore fort éloignées des causes proprement dites. Notons qu'en cet endroit le traducteur de Vitruve, Cl. Perrault, a donné une explication un peu gratuite. Selon cet auteur, c'est la construction qui exige que les colonnes soient plus ou moins serrées. Or, Cl. Perrault est enchanté de pouvoir citer l'opinion de Serlio, identique à la sienne. Quant à Choisy, estimé, et à juste titre, comme un des plus grands connaisseurs de l'antiquité et qui a donné, sans doute, une des meilleures traductions de Vitruve, il trouve que l'augmentation des colonnes de côté ($1/50$ de leur diamètre) est un phénomène d'irradiation. Mais cette irradiation n'est qu'un mot, tout comme la soi-disant « illusion optique ».

Pour le moment, la parole n'est pas à nous, mais à Vitruve. Et quant à ses raisons, nous l'avons dit, elles sont loin d'être des explications suffisantes pour les phénomènes dont il a parlé. Or, l'expression « l'erreur de la vue », autrement dit l'« illusion optique », est une erreur non seulement de Vitruve, mais de toute la physiologie optique, aujourd'hui encore ; car on a confondu à tort deux genres de connaissance absolument distincts : la connaissance *a priori*, celle des choses telles qu'elles se présentent, telles qu'elles paraissent être, et la connaissance *a posteriori*, celle des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, c'est-à-dire en dehors de notre Moi, sans aucune intervention de sa part, sans aucune relation avec lui.

Deuxième Observation.

Celle-ci concerne la diminution de l'épaisseur des colonnes. Ici Vitruve donne de simples recettes concernant l'opération technique de cette diminution, quelle que soit la hauteur des colonnes.

Cette règle de diminution peut se résumer ainsi : plus une colonne sera haute, moins grande sera sa diminution. Cependant, Vitruve a bien observé le phénomène de diminution (qui n'est, en effet, qu'un phénomène de perspective, c'est-à-dire émanant de la nature de notre vision), lorsqu'il a dit :

on diminue ainsi diversement les colonnes parce que la grande hauteur trompe facilement l'œil quand il regarde de bas en haut. Car, comme l'œil aime ce qui est beau, si on ne le flatte par le plaisir qu'il reçoit des proportions convenables qui viennent de l'augmentation des modules et si l'on ne remédie par cet accroissement à la tromperie (ou « ce qui est ôté par l'illusion » trad. Choisy) que l'éloignement fait, un ouvrage paroîtra toujours mal fait et désagréable (L. 111, ch. 11, p. 82, trad. Cl. Perrault).

Voilà encore un passage¹ d'une valeur inestimable pour la science. Il représente une observation juste du phénomène en question ; mais elle n'en explique pas encore la cause. Cette observation est conçue d'une façon dogmatique ; car, selon Vitruve, si l'on ne fait pas cette augmentation, l'ouvrage ne sera pas agréable. Ce passage, aussi vague que court, possède néanmoins une importance considérable au point de vue de l'esthétique scientifique, puisqu'il cherche la cause du beau dans notre œil et affirme que le beau consiste à « flatter la plaisir de la vue ».

Troisième Observation.

Elle concerne le phénomène le plus délicat, en même temps que le plus important de l'architecture classique. C'est le phénomène appelé « *επτάσις* » le renflement du fût ou du galbe d'une colonne. C'est un phénomène qui n'a pas été expliqué jusqu'à présent et que l'on ne pouvait pas expliquer avant la découverte de la perspective optico-physiologique, c'est-à-dire de la science des lois de notre vision². Quant à Vitruve, il se contente de dire : *De adjectione, quae adjicitur in mediis columnis, quae, apud Grecos επτάσις appellatur*, ce qui signifie que c'est une addition que l'on fait au milieu de la colonne et que l'on appelle chez les Grecs « le galbe ». Quant à Choisy, il se demande même si le fût est renflé : *s'épaississait-il jusqu'à un certain niveau pour diminuer ensuite*? Et il dit plus loin : *seule la figure perdue eut pu*

¹ Dans le texte original : « Venustatem enim persequitur visus, cujus si non blandimur voluptati proportionem et modulorum adjectionibus, uti, quod fallitur, temperatione id augeatur, vascus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus ». (L. 111, ch. 3).

² Voir dans le *Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture*, 1923, n° 3, notre article intitulé *Découverte de la perspective optico-physiologique*, où l'on trouvera l'explication scientifique de ce phénomène.

*répondre à la question. En vérité, Vitruve ajoute à sa définition du galbe : je mets une figure à la fin de ce livre, afin de donner à entendre la méthode qu'il y a de le rendre (ce galbe) comme il faut, doux et imperceptible. Quant à Cl. Perrault il nous renseigne sur un fait curieux à savoir que « Philander, Palladio, Serlio, de Lorme, Scamozzi, Voton, et la plupart des architectes, n'ont point enseigné ni pratiqué ce renflement, et il ajoute qu'il n'y a presque qu'Alberti qui l'a fait avec un tel excès, que cela est une des raisons sur lesquelles Scamozzi s'est fondé quand il dit que cet auteur est un des premiers qui a gasté l'architecture des anciens, quoiqu'on ne puisse douter qu'ils n'aient pratiqué ce renflement, ainsi que Vitruve témoigne en cet endroit etc... Un autre auteur, Villalpande, contredit Vitruve et affirme que les Anciens ne se sont pas servis du renflement et que, dans tous les ouvrages antiques de Rome, la diminution des colonnes commençait toujours par le bas. Le renflement des colonnes a créé toute une littérature d'opinions et d'interprétations différentes, mais personne n'a su l'expliquer ni comprendre le pourquoi esthétique de cette courbe. Vitruve nous étonne en disant que ce renflement doit commencer au milieu de la colonne. Pourquoi au milieu? Toutes les raisons nous portent à croire que Vitruve n'a peut-être pas bien compris les Grecs. Cela s'explique par le fait que son œuvre appartient à l'époque que Choisy appelle « l'hellénisme » c'est-à-dire à l'époque où l'on commençait seulement l'étude de l'architecture grecque, l'architecture romaine ayant été longtemps étrusque. (Voir à ce propos Plin. : *Natur. hist.* XXXVI.) Un grand architecte autrichien et en même temps grand connaisseur de l'Antiquité classique, Théophile von Hansen, a prouvé, d'après les mesures prises sur des édifices classiques de tout premier ordre, que la grande épaisseur d'une colonne se trouve à $\frac{1}{3}$ de la hauteur totale, la mesure prise d'en bas.*

En ce qui concerne les constructions de l'*enthasis*, nous en possédons plusieurs dont la plus usitée est celle de Vignole. Mais, d'après un traducteur allemand de l'œuvre de Vitruve, le Dr Prestel, « l'épaisseur de l'*enthasis* doit être laissée au sentiment artistique du maître », ce qui est d'ailleurs la solution la plus simple, et en même temps, dispense de toute recherche.

Quatrième Observation.

Si nous avons regretté la perte de la figure qui seule pouvait nous expliquer le renflement de la colonne, nous n'aurons pas moins à regretter celle de la figure qui nous expliquerait un phénomène d'une égale importance : les *scamilli impares*, un correctif, comme l'aurait dit Choisy, qui fait que le stylobate nous paraît horizontal au lieu de nous paraître concave. Des deux interprétations que nous connaissons, celle de Choisy nous paraît plus probable que celle de Perrault. Mais ni l'une ni l'autre ne sont scientifiques. La cause de ce phénomène se trouve dans la physiologie optique et non dans une construction géométrique qui peut être, tout au plus, l'expression objective d'un phénomène purement subjectif. Le rôle unique des mathématiques dans l'étude des phénomènes esthétiques se réduit à cette expression objective où numérique des phénomènes subjectifs.

Quant au phénomène dit *scamilli impares*, que l'on peut parfaitement expliquer par les lois de la physiologie optique, basées sur les mouvements de nos yeux, il a été considéré jusqu'à présent comme un des plus compliqués et des plus obscurs de toute l'œuvre de Vitruve. Bernadinus Baldus lui avait consacré un travail spécial.

Concluons en disant que la cause de cette observation constatée par Vitruve nous est restée, aujourd'hui, inconnue. La physiologie optique, dans ses traités, ne nous l'explique pas et se contente seulement d'appeler les phénomènes de ce genre « l'illusion optique », terme qui : 1^o n'explique rien, 2^o arrête toute recherche, 3^o présente une erreur qui persiste encore dans la physiologie actuelle des impressions sensorielles.

Cinquième Observation.

Celle-ci, en vérité, n'existe pas et n'est qu'une fausse interprétation d'un passage de Vitruve. On a prétendu que Vitruve y a parlé de la convergence des colonnes d'angle afin d'empêcher leur divergence en éventail, alors que Vitruve ne dit que ceci : « il faudra que les colonnes du milieu, tant au-devant qu'au derrière du temple, soient posées directement à plomb sur leurs centres, mais il faut faire en sorte que les colonnes des coins et celles qui les doivent suivre dans les

rangs qui sont à droite et à gauche aux costez du temple, ayent le costé du dedans qui regarde les murs du temple absolument à plomb, donnant aux parties du dehors la diminution dont il a esté parlé » (L. III, ch. 111, p. 92, trad. Perrault). Ceci n'est qu'une raison pratique. En effet, vu que les côtés des colonnes tournées vers les parois de la salle ne sont pas exposés à la vue comme ceux tournés vers le front, il ne sert de rien de leur faire l'enthousiasme. Par conséquent on ne le fait que du côté extérieur. Comment pourrait-il en être autrement? Etant donné la silhouette du temple, que la saillie de la corniche fait géométriquement en éventail, cette corniche serait en contradiction avec la prétendue convergence des colonnes!

Il faut savoir, pour sortir de l'erreur, que ce n'est qu'au point de vue géométrique, c'est-à-dire objectivement, que les côtés sont en éventail; subjectivement c'est précisément et seulement quand ils sont construits en éventail qu'ils nous paraissent verticaux¹. En d'autres termes, pour que les lignes paraissent subjectivement verticales, il faut qu'elles s'inclinent à gauche et à droite en forme d'éventail. Le degré de cette inclinaison est le même que celui de l'inclinaison de la ligne de nos yeux². La condition pour qu'une ligne paraisse verticale, est que ces deux inclinaisons forment l'angle droit.

Sixième Observation.

Elle concerne les corrections. « Il faut, dit Vitruve, ajouter à chacun des membres ce qui leur manquerait pour avoir la juste proportion, afin que les ouvrages qui seront posés en des lieux fort hauts, quand même ils seroient d'une grandeur énorme, ne laissent pas de paroître avoir une grandeur raisonnable » (trad. Cl. Perrault). C'est dans ce passage que quelques commentateurs de l'œuvre de Vitruve ont cru avoir trouvé l'explication de l'eurythmie. D'après eux, les corrections de Vitruve ne visaient que cette dernière. C'est fort probable; mais l'explication de ce phénomène des corrections ne se trouve que dans la perspective optico-physiologique.

¹ Voir notre explication de ce phénomène dans le *Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture*, 1924, n° 4 p. 18.

² Donc elles nous paraîtront verticales subjectivement, tandis qu'elles seront inclinées objectivement (géométriquement).

Or, étant donné toutes les subtilités que les anciens ont manifestées dans les phénomènes architecturaux, force est de croire qu'ils n'ont pas ignoré certaines lois optico-physiologiques, lois que peut-être nous venons seulement de découvrir à nouveau. Cependant, jugeant d'après les raisons que donne Vitruve relativement aux modifications des proportions considérées comme des types établis pour tel ou tel ordre, il nous paraît que les Anciens connaissaient les lois de la vision d'une façon imparfaite et purement empirique. Voici les raisons que Vitruve donne pour ces modifications : *plus la vue s'étend en haut et plus elle a de peine à pénétrer l'épaisseur de l'air, de sorte que se dissipant dans un grand espace elle n'a pas assez de force pour rapporter avec fidélité quelle est précisément la grandeur des modules*. L'observation est juste ; mais les causes indiquées ne le sont pas. Car ce n'est pas l'épaisseur de l'air qui en est cause, c'est que, comme le remarque aussi Cl. Perrault, tout dépend « de l'angle des rayons visuels, qui est d'autant plus petit, que les objets sont plus éloignés ».

Septième Observation.

C'est la dernière qui ait un intérêt particulier pour la science de l'esthétique de l'architecture.

Vitruve dit que « tous les membres qui seront mis au-dessus des chapiteaux des colonnes, c'est-à-dire les architraves, frises, corniches, tympanes, faïstes, acrotères, doivent être inclinés en avant, *chacun de la vingtième partie* de leur hauteur, parce que si l'on regarde la face d'un édifice, on conçoit que deux lignes partant de l'œil, dont l'une touche le bas et l'autre le haut de ce que l'on regarde, il est certain que celle qui touche le haut sera plus longue et plus une ligne s'étend vers le haut et plus elle fait paroître que ce haut se renverse en arrière. De sorte que si l'on penche un peu en avant, comme il a été dit, les membres qui sont en la face d'en haut, le tout paroîtra estre à plomb et fort droit » (L. III, ch. III, p. 102, trad. Cl. Perrault).

Voilà qui est bien observé. Cependant le passage : « si l'on penche *un peu* en avant », prouve qu'il s'agit d'une formule vague, concernant un cas particulier au lieu d'une loi concernant tous les cas. D'après une telle loi nous saurions

exactement de combien il faut pencher les membres architecturaux en question. Il est intéressant d'ajouter que Cl. Perrault n'a point compris ce passage et l'a même déclaré faux !

Telles sont les observations esthétiques de Vitruve.

En ce qui concerne les causes des phénomènes observés et les lois qui les régissent, on n'en trouve aucune trace dans l'œuvre de Vitruve. Au contraire, on constate souvent une certaine naïveté dans ses explications ou plutôt dans ses descriptions.

D'ailleurs, sans une connaissance approfondie des lois de l'optique physiologique, l'explication des causes des phénomènes observés par Vitruve n'était guère possible.

L'œuvre de Vitruve a été une source dont tous les théoriciens de l'architecture se sont inspirés surtout pendant la Renaissance italienne, où elle était considérée comme une Bible de l'Architecture. Sa théorie modulaire est aujourd'hui la seule méthode de l'enseignement de l'Architecture, pour la simple raison qu'il n'y eut, jusqu'à présent, aucune science de l'esthétique de l'architecture pour la remplacer. Quant à ses observations esthétiques, elles appartiennent à l'esthétique scientifique, tandis que ses catégories ou concepts esthétiques sont du domaine de l'esthétique philosophique.

Voilà ce que fut l'œuvre esthétique de Vitruve, et avec elle toute l'esthétique architecturale de l'antiquité. Nous devons, malgré ses défauts, lui rendre l'hommage le plus grand, non pas tant pour ses catégories et ses définitions, — car ce sont là encore concepts, principes, philosophie, — que pour ses observations des phénomènes architecturaux, observations d'une valeur incontestable pour la science de l'esthétique de l'architecture.

CHAPITRE II

L'ITALIE

Au cours du moyen âge, la culture antique avait, pour ainsi dire, sombré, pour être remplacée par une conception nouvelle de la vie, le christianisme. A ce long sommeil de l'humanité ensevelie dans les ténèbres du mysticisme religieux, succède le réveil des sciences, des arts et des lettres connu sous le nom de Renaissance.

Les restes innombrables de l'architecture romaine, dont l'Italie possédait un si riche héritage, attirèrent l'attention des architectes italiens qui se mirent à les étudier.

Parmi les promoteurs de cet art nouveau de la Renaissance, on compte une véritable pléiade de théoriciens. Déjà, dès le début du ^{xv}^e siècle, nous trouvons un petit groupe d'artistes comme *Brunellesco*¹, *Donatello*, *Ghiberti*, etc., dans les œuvres desquels le nouvel esprit se présente avec netteté. C'est alors que *Léon Battista Alberti* (1404-1472) entre en scène et devient pour ainsi dire, le promoteur et l'animateur de cette résurrection de l'esprit classique et des tendances nouvelles de l'art.

Ensuite, les *Filarette* (1410-1479) et les *Francesco di Giorgio* (vers 1480) s'illustrent par leurs *trattati* sur l'art de bâtir. *Léonard de Vinci* s'est occupé, lui aussi, de quelques problèmes d'architecture mêlés à ceux de la mécanique et des mathématiques ; mais ils ne forment pas une œuvre particulière, comme, par exemple, son célèbre *Traité de la peinture*. Plus tard, *Fra Giocondo*, savant et architecte, clôt la liste des théoriciens du *quattrocento* et établit une sorte de transition avec les théoriciens de la Haute Renaissance, tels que *Serlio*, *Palladio*, *Vignola*, *Scamozzi*.

D'une façon générale, on peut dire que tous les esthéticiens de l'architecture ne diffèrent presque pas entre eux,

¹ Vasari (1550) dit que, grâce au zèle de Brunellesco, on a retrouvé la mesure et les proportions des Anciens. Il va à Rome avec Donatello pour étudier les monuments classiques, etc. Brunellesco s'est occupé aussi de trouver une méthode juste pour la perspective.

et qu'ils s'inspirèrent tous de l'œuvre de Vitruve, considérée par eux comme une sorte de Bible architecturale.

Cependant le début de la Renaissance italienne ignorait l'œuvre de Vitruve, qui resta méconnue jusqu'à la quatre-vingtième année du *quattrocento* (environ 1380). Plus tard, lorsqu'elle fut connue, elle exerça la plus grande influence sur tous les théoriciens en servant de base à toutes les recherches futures.

THÉORIE D'ALBERTI

Léon Battista Alberti se place au premier plan des théoriciens de l'architecture ; il est considéré comme le père intellectuel de la Renaissance italienne. L'œuvre capitale d'Alberti est écrite en latin et intitulée : *De re aedificatoria, opus elegantissima et quam maximo utile*, etc... La seule traduction dont nous nous sommes servi est celle de Jean Martin¹, écrite dans un français archaïque, assez difficile à comprendre. Ce fait nous a obligé à consulter souvent l'œuvre originale écrite en latin.

Alberti nous a laissé encore d'autres ouvrages, comme son traité intitulé : *I cinque ordini architettonici*, ainsi que des traités sur la peinture et la sculpture ; enfin quelques petits écrits².

Nous n'entreprendrons pas ici l'étude de l'œuvre intégrale d'Alberti ; nous nous intéressons uniquement à la partie consacrée à l'esthétique de l'architecture.

L'ouvrage d'Alberti, *De re aedificatoria*³, est inférieur à l'œuvre de Vitruve, dont il prétend être la continuation. Alberti n'a rien ajouté de trop à cette dernière ; il n'a pas tenté non plus d'éclaircir ses passages obscurs. Néanmoins, il est considéré comme le plus grand esthéticien de l'architecture de la Renaissance italienne. Nous laisserons de côté ses catégories esthétiques, de peu d'intérêt pour nous ; nous ne nous occuperons pas plus de sa méthode dogmatique, héritage vitruvien, poussée parfois jusqu'à un impératif catégorique, comme par exemple celui des ouvertures « qui ne doivent excéder deux cercles » (*op. cit.* L. I, ch. 13, trad. J. Martin).

¹ *L'architecture et l'art de bien bâtir*, traduit du latin en français par Jean Martin, Paris 1553. C'est, à notre connaissance, la seule qui existe jusqu'à présent.

² Publiés et traduits par Ianitschek. (Voir la bibliographie.)

³ Première édition parue en 1485 à Florence.

Nous passerons également sous silence le problème du galbe qu'Alberti a laissé presque intact et à propos duquel il ne diffère de Vitruve qu'en situant ce galbe ou « certain renflement » à peu près au milieu de la colonne. (L. I, ch. 11, *op. cit.*).

1. DES LINEAMENTA

Abordons donc le problème capital de l'esthétique d'Alberti, celui des *lineaments*, problème nouveau, absent chez Vitruve et d'un intérêt particulier pour l'esthétique.

Le passage où Alberti parle des *lineamenta* est très obscur, de son propre aveu, puisqu'il dit : *quidam quode quale ipsium sit non requiro*. Cependant, l'importance de ce concept est énorme, puisque c'est précisément au moyen de ces *lineaments* que l'on aboutit à l'harmonie d'une œuvre (*conciinnitas* : l'harmonie, l'accord). Cette obscurité chez Alberti n'a pas l'excuse qu'on peut invoquer pour Vitruve : la perte des dessins ; car ses dessins, ainsi que son œuvre, nous sont parvenus intacts. Il faut donc lui reprocher de n'avoir pas cherché à nous donner une explication de ce concept au moyen des démonstrations graphiques qui l'auraient rendu clair et intelligible. Au lieu d'employer cette méthode intuitive et démonstrative, Alberti s'est abrité derrière le vague des mots ou des abstractions. Ainsi, voici ce qu'il dit au sujet de ces *linamenta* : « Tout l'art de bien bastir consiste en linéaments et structure. Or, toute la force et l'effet d'iceulx ne tend à autre fin qu'à dôner une voye droite et absolue pour assembler les traictz et angles qui désignent le pourpris ou parterre d'un édifice » (L. I, ch. 1, trad. J. M.).

Voici le texte original de ce passage qui parle des linéaments, que Jean Martin, ne l'ayant pas compris, a traduit dans un français si peu intelligible : *Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est. Lineamentorum omnis vis et ratio consumitur : ut recta absolutaque habeatur via captandi jugendique lineas et angulos quobus aedificii facies comprehendatur atque concludatur. Atqui est quidem lineamenti munus et officium, praescribere aedificiis et partibus aedificiorum aptum locum, et certum numerum, dignumque modum et gratum ordinem, ut jam tota aedificii forma et figura ipsis in lineamenta conqiescat. Neque habeat lineamentum in se ut materiam sequetur, sed est hujusmodi ut eadem plurimis in*

aedificiis esse lineamenta sentiamus, ubi una atque eadem in illis spectatur forma. Hoc est ubi eorum partes et partium singularum situs atque ordines inter se conveniant totis angulis totisque lineis. Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omnia materia. Quam rem assequemur admodum et praeficiendo angulos et lineas certa directione et connectione. (L. VI, 1 ch. 1, op. cit.).

Voilà qui est bien obscur ! Il nous reste à deviner ce qu'Alberti a voulu dire. Il semble qu'August Thiersch¹, en rétablissant la théorie d'analogie des Anciens, a bien compris la pensée d'Alberti, à savoir que notre auteur a voulu parler de l'analogie. Certes, l'expression *una atque eadem forma* laisse croire à la justesse de l'interprétation de Thiersch. Un autre esthéticien allemand, le Dr Rudolf Adamy², déclare à ce propos qu'Alberti a voulu dire que les parties d'un édifice doivent s'accorder dans les angles et les lignes d'une certaine direction, ce qu'il faut mettre dans le dessin et fixer d'avance.

De telles explications semblent tout à fait judicieuses ; mais que dire, lorsqu'Alberti, lui-même, nous met dans un nouvel embarras en écrivant, peu après, que les parties « s'entr'accordent bien en lignes et en angles, mais non pas en similitude » ? (L. I, ch. 14, trad. J. M.).

Ce n'est donc pas de l'analogie qu'il s'agit, comme Thiersch et nous-mêmes l'avions cru. Mais il est possible qu'Alberti ait deviné le rôle que joue la perspective, même linéaire, dont les lois sont à même d'expliquer l'harmonie et l'ordre des parties de presque tous les monuments architecturaux ; car, la perspective est la science du semblable. D'après le passage que nous avons cité et que nous allons essayer d'expliquer, cela ne semble pas impossible ; mais, en tout cas, on ne peut rien affirmer, tant ce passage est obscur et les mots sont vagues, aussi bien dans la traduction française que dans le texte latin. L'expression *una et eadem forma* mentionnée plus haut laisse soupçonner le schéma perspectif d'une composition : celui du triangle ; Alberti dit encore que le but des linéaments est *ut recta... habeat via coaptandis jugendique lineas et angulos quibus aedificii facies comprehendatur atque concludatur*, ce qui signifierait, quant à nous, que le but des

¹ *Die Proportionen in der Architektur* (Handb. d. Archit., IV^e partie, 1 vol.).

² *Architektonik der Frührenaissance*, Hannover 1896.

linéaments, c'est-à-dire des traits linéaires, consiste en une voie droite et absolue, afin d'aboutir à une coordination et liaison de tous les angles et lignes qui forment les façades d'un édifice ou plutôt leur silhouette (*concludatur*).

Avons-nous deviné juste? Nous n'en savons rien, car Alberti n'indique point comment construire ces linéaments, pas plus qu'il ne précise le sens de *aptum locum* et de *certum numerum*, qui représentent, au fond, le rôle et le but des linéaments (voir le texte plus haut et sa suite). Or, voici un autre passage consacré aux *lineamenta*,... « ie di que les desseignz ou formes qui se conçoiyuent en notre fantaisie représentent une certaine figure, laquelle se faict par lineames et angles soubz la conduite industrieuse d'un homme de bon entendement et pratic » (L. I, ch. 2, trad. J. M.). Ces lignes confuses par elles-mêmes et traduites dans un français du XVI^e siècle fort difficile à déchiffrer ne nous sont d'aucun secours.

2. DU SENTIMENT ET DU JUGEMENT ESTHÉTIQUES

Après les *lineamenta*, dont personne n'a pu comprendre le vrai sens, nous trouvons dans l'œuvre d'Alberti un autre passage qui attire notre attention. Il y parle du sentiment esthétique et du jugement du goût et dit, à ce propos : « C'est aussi une chose admirable que tous les hommes tant ignorants que bien entenduz sentent incontinent, par instinct de nature, s'il n'y a rien de bon ou de mauvais en tous artifices qui leur sont présentez » (L. II, ch. 1, trad. J. M.). Ce n'est autre chose que ce que dira Kant, trois siècles après Alberti, à savoir que le jugement du goût n'a aucun rapport avec le concept ou encore « le beau est ce qui se représente sans concept et comme objet d'un délice (*Wohlgefallen*) commun ». C'est ce que dit Alberti, mais dans un langage moins philosophique. L'important, c'est que notre auteur observe que le sentiment esthétique est immédiat (*incontinent*). De plus, l'affirmation que le jugement esthétique est valable pour « tous les hommes tant ignorants que bien entenduz », revient à l'« universalité » du jugement de Kant. Selon ce dernier, ce qui plaît seulement à un particulier ne peut être qu'agréable (comme par exemple, une certaine couleur), tandis que le beau est un sentiment universellement partagé.

Or, quel est le moyen de perfectionner notre goût, sinon l'exercice? Le mot d'Alberti : *Nulla dies sine linea*, qu'il adresse aux architectes, est devenu classique. Il rappelle le mot semblable de Goethe : *Uebung macht den Meister*.

La partie intéressante de toute l'œuvre d'Alberti n'est que la suite du passage que nous venons de citer ; il aborde le problème fondamental de l'esthétique scientifique de l'architecture ; celui de la vue. *Mais la vue en cest endroit a beaucoup plus d'efficace que tous les autres sentiments : et de là vient que si une besogne est mise en évidence et l'on y trouve la moindre faulte du monde, en quelque chose de trop court ou trop long, cela esmeut subitement les affections des personnes à désirer correction.*

Voici qui est très bien observé et juste. Il faut souligner surtout qu'Alberti a noté non seulement la valeur de la vue, mais sa prédominance sur tous les autres sens. Cependant, malgré cette observation et constatation justes que ce court passage représente, savons-nous en quoi consiste cette « moindre faulte du monde »? En d'autres termes, savons-nous quand une chose sera « trop courte » ou « trop longue »? Nous n'en savons rien, pas plus que pour la « juste proportion » de Vitruve. Or, Alberti avoue lui-même que « si est que nous n'entendons pas tout de quelle source un tel effect procède, toutefois si on en vient demander l'opinion à chacun en particulier, il n'y aura celluy qui ne die : qu'à son advis l'œuvre se pourrait amender, mais de dire en quoy et comment, ce n'est pas le gibier de tous, ains seulement de ceux qui s'y entendent ». Nous sommes sûr que tout ce que pouvait savoir Alberti lui-même se réduisait à corriger ce qui gênait sa vue ; mais uniquement d'après le « sentiment » et non en connaissant la cause de ce phénomène esthétique et sa valeur.

Nous retrouvons là encore les correctifs de Vitruve, comme par exemple, l'inclinaison en avant de toutes les parties qui se trouvent au-dessus des chapiteaux, pour 1/20 de leur hauteur.

La question ne réside pas dans cette correction, mais dans la beauté qui en résulte. En d'autres termes, la question capitale de l'esthétique scientifique est de savoir pourquoi une chose que nous jugeons belle est telle ; quelle est la cause du phénomène du « beau »?

Alberti n'en sait rien et tout ce qu'il peut nous dire, c'est

que, si l'on corrige d'une certaine façon une œuvre architecturale (il ne dit même pas comment et ne donne pas le moindre exemple), cette œuvre nous plaira nécessairement. C'est toujours constater la présence du phénomène du beau par le plaisir, sans savoir — et cela est capital — pourquoi ce phénomène crée ce dernier. Malgré le caractère vague de ce passage d'Alberti, on en peut dire que la fin et le début sont d'une valeur incontestable pour l'esthétique et qu'il représente un progrès très sensible sur la théorie de Vitruve. Le passage où Alberti dit que « la vue a beaucoup plus d'efficacité que tous les autres sentiments » marque une date dans l'esthétique scientifique de l'architecture. « De là vient, dit-il, que si une besogne est mise en évidence, et l'on y trouve la moindre faute du monde en quelque chose de trop court ou trop long, cela esmeut subitement les affections des personnes à désirer correction. » Cependant, en ce qui concerne la vue, Alberti s'en est moins occupé que Vitruve, bien qu'il fût conscient de l'importance de l'étude de cette fonction...

3. DÉFINITION DE L'ARCHITECTURE

Alberti donne une définition de l'architecture par une comparaison avec la peinture : « Or, y a-t-il telle différence entre un architecte et un peintre, que l'un s'étudie de montrer sur une table par lignes, ombres et angles raccourciz, les choses comme elles sont en apparence ; mais l'architecte ne faisant compte de cela, les faict veoir depuis le fondement iusque au comble en la forme et la matière qu'elles doivent estre ». Ce passage est esthétiquement faux, car Alberti donne une interprétation objective de l'architecture et non pas une interprétation esthétique, nécessairement subjective. Selon cette dernière, le monde extérieur se présente à notre Moi comme une apparence.

Certes, il est vrai qu'on peut savoir comment les objets sont en eux-mêmes ; mais cette connaissance appartient au domaine scientifique, et non à celui de l'esthétique.

Ainsi, pour la géométrie, l'architecture est l'art de l'espace, les côtés d'un cube sont toujours de la même grandeur, deux lignes parallèles ne se coupent jamais, etc. Pour l'esthétique au contraire, les lignes parallèles se coupent, les côtés

du cube sont vus raccourcis perspectivement, déformés, etc...; bref, tout devient une image, comme dans la peinture.

La différence entre l'architecte et le peintre consiste en ce que l'architecte construit les objets réels pour obtenir leur image, tandis que le peintre donne tout de suite leur image. Le premier procède par la réalité, le second par l'artifice. Mais, esthétiquement, dans les deux cas, seule l'image se présente devant nous (une scène de théâtre donne l'exemple du double emploi de ces moyens).

Alberti exprime le rapport entre l'architecture et la nature¹ d'une façon naïve : « Or, voit-on, dit-il, par les choses qu'ordinairement nous produit la Nature qu'elle se délecte surtout de la forme ronde et qu'ainsi soit voyez le globe de la terre, des étoiles, etc... » (L. VII, ch. 4).

Les objets de la nature, de même que ceux qui sont faits par nous, dépendent uniquement du Moi quand il s'agit du jugement esthétique. Par conséquent, le monde objectif, en soi et pour soi, c'est-à-dire sans aucune relation avec nous, est l'objet de la science, tandis que celui de l'esthétique est le monde subjectif, c'est-à-dire les choses telles qu'elles sont, en relation avec le Moi qui les juge. Par conséquent si la forme ronde est belle elle ne l'est pas en elle-même.

4. DE L'HARMONIE ET DE LA BEAUTÉ.

En ce qui concerne l'harmonie, Alberti se sert de l'harmonie musicale pour sa définition. « L'harmonie, dit-il, est un accord de plusieurs sons, délectables aux oreilles. » Quant à l'harmonie architecturale, elle consiste en ce que « de ces membres (les surfaces simples) se servent les architectes non en confusion et pesle mesle, mais en les faisant *correspondre* de tous costez par l'harmonie ou symétrie, comme s'ils vouloient relever les murailles tout à l'entour d'une aire estant (par aventure) deux fois aussi longue que large ; là, ils ne conviendront les consonances requises à la triple ; ainsi seulement celles de la double ; etc ».

L'obscurité de ce passage n'est pas moins grande que celle des linéaments. Toutefois, il est possible qu'Alberti y fasse

¹ Celle-ci est considérée par lui comme modèle de l'unité ou de l'harmonie (*concinntas*), car il dit : « *Certissimum est naturam in omnibus suis esse persimilem* ».

allusion à l'analogie des formes et veuille dire que, si l'on prend comme forme-modèle celle dont la proportion est 1 : 2 et qu'on en déduise les autres, l'œuvre sera harmonieuse. Par contre, nous aurons un effet inharmonieux si nous y introduisons, par exemple, une proportion 1 : 3 ou une autre. C'est ainsi que nous avons compris « là ils ne conviendront les connaissances requises à la triple ». Cette analogie ou la ressemblance des formes d'Alberti n'est peut-être pas autre chose que la *symmetria* de Vitruve, c'est-à-dire la correspondance des formes selon cette dernière.

Alberti donne une vague définition de la beauté « que nous pouvons, dit-il, beaucoup mieux concevoir en soi par notre esprit, que l'exprimer avec les mots ». Cependant il essaie de préciser cette définition en disant : « la beauté est une certaine convenance raisonnable (*concinntas*) gardée en toutes les parties pour l'effet à quoy on les veut appliquez, si bien que l'on y sçauroit rien ajouter, diminuer ou rechanger, sans faire merueilleux tort à l'ouvrage ». Ce passage n'est qu'une paraphrase de l'eurythmie de Vitruve. Le mot *concinntas* en dit autant que la correspondance des parties¹ en vertu de la *symmetria*, qui est la condition essentielle de l'eurythmie. Mais en quoi consiste cette *concinntas*? Alberti ne nous le dit pas. Voilà ce que fut l'esthétique d'Alberti, telle que nous avons essayé de la dégager de son œuvre capitale *De re ædificatoria*.

Une autre œuvre, qui concerne également l'architecture, intitulée *I cinque ordini architettonici*, n'est qu'un résumé de préceptes de Vitruve relatifs aux proportions des ordres exprimées en unités modulaires ; mais sans aucun intérêt spécial pour l'esthétique. C'est un livre de caractère dogmatique et destiné à l'usage pratique.

On peut dire que les autres œuvres d'Alberti, telles que ses traités sur la peinture et la sculpture, ainsi que ses petits essais publiés par Janitschek, lui ont valu beaucoup plus d'honneur que ses traités sur l'architecture. Dans ces derniers, il faut surtout mentionner sa « pyramide visuelle ». C'est par cette dernière qu'Alberti explique les lois de la perspective. Notons que Brunellesco (1377-1446) s'en occupa bien avant

¹ Alberti appelle cette correspondance ou proportionnalité des parties : *finitio* ; il la définit : « *correspondentia quædam linearum inter se, quibus quantitates* (longueur, largeur et profondeur) *dimetiatur*. »

lui et qu'Alberti n'a probablement pas ignoré ses études; peut-être même en a-t-il tiré profit.

Finissons avec Alberti en rendant hommage à son érudition encyclopédique et à sa rénovation des règles de l'architecture antique. Ses innovations donnent un caractère particulier à l'époque de la Renaissance italienne ce qui prouve qu'elle n'est pas uniquement, comme certains le pensent, un simple réveil de l'antiquité; mais une application de formes antiques à des compositions tout à fait nouvelles, donc indépendantes de celles de l'Antiquité. L'œuvre théorique d'Alberti concernant l'architecture et l'esthétique de cet art, n'ajoute, excepté les passages dont nous avons parlé, aucune nouveauté à l'œuvre de Vitruve qui lui a servi de modèle. Bien plus, en regard des catégories esthétiques de Vitruve et ses multiples observations, elle lui est inférieure.

CHAPITRE III

LA FRANCE

L'art de la Renaissance italienne franchissant les frontières de son pays d'origine s'est répandu en France, en Allemagne, en Espagne, en Hollande, etc... mais de tous les pays, la France est celui où cet art fut le mieux compris. Les architectes y ont même dépassé¹ leurs maîtres italiens. Si jadis l'art classique a fleuri à Athènes et à Rome et l'art de la Renaissance en Italie, aujourd'hui c'est la France qui détient le rang de terre classique de l'art contemporain. Elle le fut déjà au temps de l'art gothique, né sur son sol et dont les innombrables monuments disent éloquentement la grandeur et la hardiesse du génie architectural français.

Cet art nouveau, qui n'apparaît en France qu'au début du xvi^e siècle, s'assouplit aussitôt sous l'empreinte du goût français, et dépasse en grâce et en charme tout ce qui avait été conçu ailleurs. Ce retard nous explique d'ailleurs pourquoi nous n'y rencontrons pas à cette époque des noms illustres comme en Italie, où cet art fleurissait déjà vers la moitié du xv^e siècle. Cependant, en France, comme en Italie, ce sont des théoriciens qui ont préparé la voie à cet art nouveau. *Jacques Androuet du Cerceau* (architecte du xvi^e siècle), *Philibert Delorme* (architecte de 1518-1577), *Jean Bullant* (sculpteur et architecte de 1510-1578) furent parmi les premiers pionniers de l'architecture de la Renaissance en France, où la tradition gothique se maintint si longtemps toute puissante. L'art gothique, ayant perdu sa raison d'être, après avoir atteint son point culminant, fut abandonné. Et l'on adopta l'Antiquité avec plus d'enthousiasme que de réflexion ; la Renaissance naquit en France et persista à fleurir jusqu'à nos jours.

Mais, l'influence gothique se retrouve, au début, dans les tentatives de l'art nouveau et ce n'est qu'au commencement

¹ Ne suffit-il pas de mentionner à cet effet la victoire remportée par Claude Perrault sur le célèbre architecte de l'époque, Bernini, à propos du projet du Louvre sous Louis XIV ?

du XVII^e siècle que la Renaissance l'emportera et triomphera.

Nous commencerons notre examen de l'esthétique architecturale en France par une étude générale et intégrale des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles, puisque leurs théories concordent entre elles ; et nous passerons ensuite aux autres théoriciens qui se sont le plus distingués en traitant de l'esthétique de l'art architectural.

I. PRINCIPAUX THÉORICIENS ARCHITECTES DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

François Mansard est le premier architecte indépendant, libéré de toute tendance gothique. La tradition le consacra *Dieu de l'Architecture*.

C'est lui qui fut l'initiateur du classicisme français du XVII^e siècle.

C'est lui qui introduisit en France l'art nouveau, en continuateur de la Haute Renaissance italienne. Les grands architectes et théoriciens italiens tels que Bramante, Vignole et Palladio eurent en F. Mansard, artiste de grand talent, un digne successeur.

François Mansard n'a rien laissé d'écrit ; néanmoins son influence se fait sentir dans les traités de Blondel, de Perrault et de Fréat de Chambray. Il était en un mot leur praticien, come le fut Brunellesco pour l'Italie, par rapport au théoricien Alberti. Cependant, déjà vers la fin du règne de Louis XIV, les sévères principes classiques se relâchèrent en France, où les formes rigides de l'Antique ne satisfaisaient plus le goût raffiné de l'homme du XVIII^e siècle. « L'aspect froid et régulier, solennel et royal du style Louis XIV » dit Emile Bayard¹, s'égayera bientôt par les fantaisies souriantes du style Louis XV et encore davantage par celles du style dit « Rocaille » qui le précède.

La mentalité transformée de cette époque, aux mœurs dissolues, provoqua une transition, dont le style architectural ne fut qu'une manifestation. La raison de ce changement s'explique par une sorte de lassitude organique, c'est-à-dire par la difficulté qu'éprouvent nos organes à réagir toujours aux mêmes excitants. Si l'on abuse de ceux-ci leur

¹ *L'art de reconnaître les styles*, p. 242.

effet diminue progressivement et se fond en monotonie ! C'est cette loi qui explique les changements que nous voyons se produire en 1750 de même qu'elle explique la renaissance de l'Antique, qui fut pendant si longtemps abandonné !

Le développement de l'architecture française s'arrête au cours de la Révolution ; par la suite, les architectes-théoriciens tels que Boffrand, Blondel (le jeune) et Brisseau, devinrent les représentants les plus autorisés du style dit « Rocaille » ou « Rococo ».

Ce sont là, en quelques mots, les stades essentiels du développement de l'architecture française de la Renaissance.

A. VUE D'ENSEMBLE DE THÉORIES.

La caractéristique de l'époque à étudier (1640-1770) est l'uniformité des œuvres théoriques, tant au point de vue du contenu et de la forme, qu'à celui de leur valeur propre¹. On se borne, en résumé, à l'interprétation de l'œuvre des théoriciens italiens. Cependant, tous ont puisé à la même source : l'œuvre de Vitruve. Le problème de la proportion est, pour ainsi dire, le point central de tous les ouvrages des XVII^e et XVIII^e siècles : on admettait que « le plus important, l'essentiel dans l'architecture, ce sont les proportions », mais l'étude de ce problème ne dépasse guère les préceptes modulaires des théoriciens italiens. Citons l'œuvre de Fréart de Chambray intitulée « Parallèle de l'architecture antique et moderne » (1650), dont on s'est servi pendant plus d'un siècle. Elle est inspirée de l'esprit classique. « Car, ce n'est ma pensée, dit-il, d'aller à la nouveauté ; au contraire je voudrois, s'il estoit possible, remonter iusqu'à la source des ordres » (avant-propos, p. 2). Il rend hommage aux Grecs en disant : « il n'y a rien de recommandable au monde que ce divin pays n'ait produit en excellence » (*loc. cit.* p. 4). Quant à la beauté architecturale, cet auteur dit qu'elle « n'est pas simplement en chaque partie prise à part, mais qu'elle résulte principalement de la symétrie, qui est l'union et le concours général de toutes ensemble » (*loc. cit.* p. 3).

¹ Ainsi l'introduction porte ordinairement sur des notions et axiomes de la géométrie surtout au XVII^e siècle ; cette partie préparatoire est suivie de la partie principale, espèce de dissertation sur les proportions des ordres ; enfin, la troisième partie contient l'histoire de l'architecture.

En un mot, Fréart soutient que c'est dans l'observation des proportions exactes que dépend, avant tout, la beauté d'un édifice.

Il n'y a pas de blâme plus grand, selon lui, aux yeux de quelqu'un qui s'y entend dans l'architecture que le reproche de ne pas savoir trouver les proportions exactes (v. avant-propos). Qu'est-ce donc que ces « proportions exactes », ce problème de l'esthétique non résolu jusqu'à présent ? Tous ces théoriciens parlent des belles proportions sans jamais nous expliquer les causes de leur beauté. Quant à Fréart de Chambray, il n'a traité, dans son œuvre, que des proportions concernant les ordres classiques et de préférence de celles de Palladio et de Scamozzi. Remarquons que ce théoricien n'était pas un architecte de profession, mais seulement un amateur passionné de l'architecture, de même qu'un grand érudit.

Après de Chambray, nous rencontrons le célèbre architecte François Blondel¹ dont l'œuvre est conçue, comme celle de Fréart, dans un but purement pratique². Seule sa polémique avec Cl. Perrault est d'un intérêt théorique. Quant aux proportions, Blondel s'inspire à la fois des œuvres de Vignole, de Palladio et de Scamozzi. La doctrine de Vitruve est, selon cet auteur, purement celle des architectes grecs qui l'avaient devancé. A côté de ces deux théoriciens, il ne faut pas oublier Laugier, dont le travail intitulé *Observations sur l'architecture* (Haag, 1765) semble être un retour en arrière, retour constaté aussi chez Blondel, vers l'art du moyen âge.

Après Fréart et Blondel, le troisième théoricien important du xviii^e siècle, est Claude Perrault, architecte célèbre par sa colonnade du Louvre, comme Blondel le fut par sa porte Saint-Denis. Claude Perrault fut un des meilleurs traducteurs et commentateurs de Vitruve de son temps, et même, à certains points de vue, du nôtre. Outre ce travail d'érudit, Claude Perrault nous a laissé également une œuvre

¹ *Cours d'architecture.*

² Dans la préface de son *Cours d'architecture* (Paris MDCLXXV), Blondel dit lui-même que son œuvre regarde purement la pratique. Car ajoute-t-il « après y avoir dit peu de choses sur l'origine et sur les parties de l'architecture, dont la plus considérable est celle qui sert à la beauté des bâtiments, je viens à l'explication de ses ordres en général... » Ce n'est que dans « livre V » de cette œuvre que Blondel aborde les problèmes esthétiques, notamment celui des proportions. Il y analyse aussi les vues esthétiques de Vitruve, Alberti jusqu'à ses contemporains. (Voir - epuis la page 727.)

originale intitulée *Ordonnances des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (Paris 1683). Quoique Perrault de sa profession fût médecin, ses talents, tant comme théoricien que comme praticien de l'architecture, furent remarquables. Dans son traité, Perrault s'occupe spécialement des proportions. La première partie parle des principes esthétiques de la vue (voir la préface) ; la deuxième des proportions et la troisième, des ordres classiques. Mais le point culminant de toute son œuvre se trouve dans la polémique qu'il eut avec Blondel, sur la valeur des proportions, déchaînée à propos de la préface du traité de Cl. Perrault ; le point essentiel est que Perrault défendait la liberté de l'artiste concernant les proportions ; il prétendait que les proportions de l'architecture ne sont pas si impératives que celles de la musique et que, tandis que la beauté de cette dernière se base sur « quelque chose de positif », celle de l'architecture ne repose que sur l'habitude comme celle de l'habit à la mode. Il est évident que des idées aussi révolutionnaires ne plaisaient pas à l'esprit classique et doctrinaire de ses adversaires, et notamment à Blondel.

Perrault distingue deux sortes de beauté : « Beautés arbitraires » qui reposent, selon lui, sur l'habitude, et « Beautés convaincantes ». Les idées de Perrault trouvèrent de nombreux adhérents ; on ne respecta plus servilement les lois des proportions classiques et il en résulta un état d'esprit tel qu'une véritable décadence de l'architecture marqua cette époque (entre 1680-1770). Il est vrai que Vitruve lui-même a parlé des corrections définitives à apporter aux proportions établies mais faute d'avoir compris son grand maître Cl. Perrault a traduit ce principe sous la forme d'une sorte d'invitation à la licence et, peut-être même à l'anarchie. Quant à la beauté d'un édifice, elle est, selon Cl. Perrault, la grâce de la forme qui n'est rien d'autre que son agréable modification (préface). S'il nous avait au moins appris la manière de modifier agréablement une forme et expliqué pourquoi une forme modifiée de telle ou telle façon sera nécessairement gracieuse...

Pour terminer cette exposition bien rapide des idées des théoriciens du XVII^e siècle, il nous reste à mentionner encore quelques auteurs moins importants, tels que H. Bose (« Des ordres des colonnes en l'architecture », Paris 1664), Bullet

(« Architecture pratique », 1691) et enfin Daviler (« Cours d'architecture », 1691).

Au XVIII^e siècle le principal architecte-théoricien fut M. de Cordemoy. Il écrivit une œuvre intitulée « Nouveau traité de toute l'architecture » (Paris 1706), dans laquelle nous retrouvons les inévitables « ordres classiques » et aussi un essai sur l'essence de l'architecture qui ne manque pas d'un certain intérêt. Cordemoy est ennemi du modernisme, ainsi que son plagiaire, l'abbé Laugier (voir son « Essai sur l'architecture », 1752), avec lequel il parvint à anéantir le style rocaille, qui s'éteignait d'ailleurs de lui-même.

Un autre théoricien, Le Clerc (1714) s'est aussi mêlé de la discussion des ordres classiques, tandis qu'un auteur inconnu montrait déjà, par le titre de son œuvre (« Architecture moderne », 1^e édit. en 1728, 2^e édit. en 1764), la tendance à s'affranchir du joug du classicisme. Jacques-François Blondel du XVIII^e siècle¹, donne, à cette époque, une œuvre très importante intitulée « De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général » (Paris 1737); accompagnée d'un sous-titre « Traité de l'architecture dans le goût moderne ». Ajoutons à cela son volumineux « Cours d'architecture ou traité de la décoration » (Paris 1771-1777, en six volumes, avec trois volumes de figures), dernière œuvre théorique de Blondel.

Après ce grand esthéticien, nous arrivons à Germain Boffrand (1667-1754), architecte de l'Hôtel Soubise et maître à l'« Académie royale d'architecture ». Dans son ouvrage intitulé « Livre d'architecture » (Paris 1745), nous trouvons, outre les plans de ses œuvres exécutées, un essai sur l'esthétique architecturale, placé, comme chez tous les auteurs de cette époque, en tête du livre, c'est-à-dire dans l'Introduction ou la Préface. Cet essai de Boffrand intitulé « Dissertation sur ce que nous appelons le bon goût en architecture » est, comme tous les essais de ce genre, d'une valeur personnelle, arbitraire, en un mot le *credo* esthétique de son auteur.

Un autre théoricien qui exerça une certaine influence sur l'esprit de cette époque fut Charles Etienne Briseux (1680-1759), auteur de « L'art de bâtir des maisons en campagne » (1743) et du « Traité du beau » (1752-1755).

¹ Il faut distinguer ce Blondel du XVIII^e siècle de l'autre Blondel (François) qui appartient au siècle précédent. (Voir la bibliographie de leurs œuvres, à la fin de cet ouvrage.)

Briseux s'occupa très peu de l'architecture pratique. Le but de ses œuvres était plutôt la théorie. Son « Traité du beau » surtout possède une valeur purement théorique. Son auteur s'y proposait de « démontrer physiquement et par l'expérience », que la beauté architecturale repose sur la proportion, comme la beauté de la musique repose sur les relations exprimées en des nombres fixés par les lois. C'est un essai intéressant, mais au fond erroné. Il est clair, pour nous, que les nombres sont impuissants à *expliquer* le phénomène esthétique de la musique et que leur rôle, comme partout ailleurs, se borne à lui prêter une expression objective, à le fixer par ce qui est immuable. La seule explication du phénomène esthétique se trouve dans notre Moi et non en dehors de lui.

De cette étude assez rapide du développement de l'esthétique architecturale des XVII^e et XVIII^e siècles en France, résulte la conclusion générale que, chez les théoriciens du XVII^e siècle, domine surtout l'esprit scientifique et théorique, tandis qu'au XVIII^e siècle, cet esprit appartient davantage au domaine pratique. Malgré cette différence d'esprit dans les écrits des théoriciens de ces deux époques, les mêmes conceptions esthétiques (exception faite pour Cl. Perrault et ses idées sur les proportions) y prennent place.

B. ANALYSE DE LEURS CONCEPTS FONDAMENTAUX.

Comme nous venons de le dire, les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles ne diffèrent presque pas les uns des autres par leurs concepts fondamentaux¹. C'est pourquoi nous n'étudierons pas ces concepts individuellement, mais en commun.

1^o *Concept de l'unité.* — C'est le concept essentiel et commun à tous les théoriciens-architectes de ces deux siècles, concept synonyme de l'accord, de l'harmonie, la « *concininitas* » d'Alberti, l'« *Eurythmie* » de Vitruve, la correspondance, la parenté, l'analogie.. bref la beauté elle-même ! Des inconnues par lesquelles on a cherché à définir et à connaître la beauté, elle-même inconnue, beauté recherchée en vain par cette

¹ Tel est aussi l'avis de M. K. Cassirer, l'auteur d'un essai remarquable intitulé *Die aesthetische Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoriker*, dont nous nous sommes servi au cours de cette étude.

méthode philosophique des concepts et par leurs définitions, c'est-à-dire par d'autres concepts.

Or, dans ce concept ou *principe de l'unité*, les esthéticiens des XVII^e et XVIII^e siècles voyaient l'essence de toute la beauté. Partant alors de ce concept fondamental, les théoriciens-architectes procédaient comme tous les philosophes, c'est-à-dire construisaient leurs systèmes esthétiques au moyen des déductions logiques tirées de ce concept. « L'unité, disaient-ils, doit être *claire* dans toutes ses parties, ainsi que dans la composition totale d'une œuvre. » On arrive à cela par la *symétrie* (dans le sens vitruvien de ce mot) « car, disaient-ils, les parties et le tout sont, de toute façon, *en parenté* ; ensemble, ils forment une unité harmonique... etc... »

Notons cependant que la symétrie des théoriciens français des XVII^e et XVIII^e siècles n'est pas absolument la même que celle de Vitruve. Ce concept devient ici plus large et la parenté des parties équivaut à l'analogie de Thiersch. Cette parenté fut la *symétrie* des théoriciens français, bien qu'il soit clair qu'une telle définition ne diffère en rien de celle que l'on donne de l'harmonie. Or, cette dernière est définie comme l'unité, tandis que l'unité l'est comme la symétrie, etc.... Seul le *nom* des concepts change ! Avouons cependant, que l'expression *la parenté des parties* représente une observation absolument précise du phénomène esthétique ; seulement savons-nous en quoi elle consiste, comment la rendre, et pourquoi, enfin, de cette parenté réalisée, il résultera une œuvre nécessairement belle ? Car cette parenté, ou, comme on dit aussi, le *mariage des formes* n'est qu'un concept, et non pas une explication de la cause du phénomène esthétique dit : « l'harmonie, ou « l'unité » c'est-à-dire la beauté.

2^o *Concept de la symétrie.* — Comme nous l'avons déjà dit cette dénomination est synonyme de celle de concept de l'unité. Fréart de Chambray définit ainsi cette dernière : « la symétrie est l'union et le concours général de toutes (les parties) ensemble ». (« Parallèle », l'avant-propos, p. 3.) Et, c'est sur cette symétrie que repose la beauté architecturale. C'est traduire la définition de l'harmonie d'Alberti, l'harmonie réalisée par ses *lineamenta*. La définition de la symétrie de Blondel que nous retrouvons, un siècle plus tard, est toute différente. (Voir le « Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture »). « On entend, dit-il, par ce nom (la symétrie)

le rapport de parité des hauteurs, largeurs et longueurs d'un bâtiment, d'une façade, etc. » Or, c'est là, ajoute-t-il, « la partie la plus nécessaire dans l'art de bâtir ». Selon Savot¹ la belle architecture consiste dans la symétrie. Cette dernière repose d'une part, sur le juste rapport entre les parties d'un édifice, d'autre part sur le rapport de celles-ci envers le tout.

3^o *Concept de la détermination.* — Selon ce concept, un édifice doit être uni, clair, rationnel et massif. Bien plus tard un esthéticien allemand, Th. Lipps, donnera à ce principe une portée plus grande dans son œuvre « *Raumaesthetik und geometrisch-optische Täuschungen* ». Chez les théoriciens français, nous ne trouvons que des indications vagues et confuses de ce concept esthétique que l'on peut appeler : la finalité des formes.

4^o *Concept de la grandeur, de la variété, de la gaieté et de la monotonie.* — Ces concepts ont moins d'importance chez les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles. La grandeur « rationnelle » consisterait, selon la définition de Fréart, en quelques membres, tous très grands. (Parallèle p. 18).

Quant à la « monotonie », les théoriciens du XVII^e siècle ne la redoutent pas, tandis que ceux du siècle suivant parlent déjà du « sec » et combattent le « trop surchargé », deux concepts qui symbolisent la monotonie. Il faut aussi citer le concept du « rationnel » dont on se sert encore aujourd'hui chez les esthéticiens français². Le rationalisme place la fantaisie dans le domaine de la Raison qui, seule, dirige et crée toutes les règles. Ce concept, comme on le voit, n'a rien de commun avec l'esthétique, il appartient à l'ordre purement pratique et n'a d'autre valeur que celle d'un vague qualificatif impersonnel, comme « raisonnable », « pratique », « logique », etc... Le château, qui représente un ordre *sévère*, est un exemple typique de cette disposition « rationnelle » et, on a été forcé de lui obéir, afin d'obtenir, disaient-ils, la beauté et l'*idée* de l'*unité*³. (Voir p. ex. le principe de l'*enfilade*, qui exigeait que toutes les portes, dans le plan d'un château, se succédassent en ligne droite).

¹ *Architecture française*, 1658.

² Consulter « L'architecture rationnelle » (article dans l'œuvre de A. Vaillant : *Théorie de l'architecture*, Paris 1919, p. 397).

³ Voir, de nos jours, la théorie de Ostendorf, dans laquelle cette unité est le principe essentiel.

5^o *Concept de la disposition*. — La *disposition*, c'est-à-dire « l'arrangement des parties d'un édifice par rapport au tout ensemble », (cette définition se confond en réalité avec celle de l'harmonie), n'appartient pas plus à l'esthétique que le concept du rationnel. « C'est par une heureuse disposition, dit Blondel, qu'un édifice au premier aspect s'attire l'attention des spectateurs » (Blondel : « Discours sur la nécessité etc... » 1754, p. 41 obj. 2), langage vague qui n'explique point en quoi consiste cette « disposition heureuse » des parties, comment on doit procéder pour y arriver, et encore moins la raison pour laquelle elle doit être belle; c'est l'éternelle méthode dogmatique; elle n'explique jamais le pourquoi du beau, qui est au fond la seule question.

C. APPLICATION DE CES CONCEPTS A LA FAÇADE.

Nous venons de voir une des applications des concepts architecturaux des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles concernant le plan. Nous allons examiner à présent d'autres applications relatives à la façade, la décoration intérieure et l'ornementation.

En ce qui concerne la façade, les concepts tels que : la *clarté*, l'*unité*, et la *régularité* doivent être respectés et exprimés. Pour obtenir ce résultat, « la décoration extérieure, doit être dit Blondel, d'une parfaite symétrie » (v. « Traité d'arch. », 1727, 11, p. 29) car c'est là le *rapport clair* des parties d'une façade avec le tout. Or, ce tout ou l'ensemble est, selon Fréart, la chose primordiale et se place « avant les parties » (v. « Parallèle... »).

Quant à l'ornement, les théoriciens de l'époque se prononcent contre la décoration ornementale de la façade. L'architecture moderne est « toute infectée, dit Fréart, avec des mascarons et cartouches ».

Claude Perrault, Blondel et Fréart luttent, avec une réelle passion, pour leur idéal qui est la façade *claire, unie et lisse*. Savot est du même avis, Tous ces théoriciens défendent la simplicité dans l'apparence, l'aspect d'une façade. C'est là le principe fondamental de l'esthétique de notre contemporain Ostendorf¹. Au sujet de cette simplicité, proclamée comme idéal, nous trouvons à nouveau de nombreux concepts et

¹ *Sechs Bücher von Bauen*, 1-11, Berlin, 1917.

définitions, déduits de ce principe absolu ; par exemple la symétrie, la clarté, l'harmonie du « tout ensemble » etc... (Voir Savot et Fréart.)

Quant à Briseux, il s'efforce de prouver que la beauté des monuments les plus célèbres repose sur la divisibilité des dits monuments par un de leurs membres (v. « Traité du Beau »). Cette proposition assez vague rappelle Vitruve, son *Module* et son *commensuum responsum*, de même qu'un essai postérieur d'Eméric Henszlmann (en 1860), qui croyait avoir trouvé, dans la diagonale d'un cube, l'étalon des proportions. Toutes ces théories se rattachent à la méthode géométrique ou objective. Elles ne sont pas dénuées d'observations souvent judicieuses, mais elles ne donnent pas l'explication d'un phénomène esthétique, explication qui doit être recherchée uniquement dans notre Moi. Ajoutons que cette théorie de Briseux rappelle également la théorie de l'analogie de Thiersch, comme nous le verrons plus tard.

Finissons cette courte étude sur l'application des concepts des théoriciens architectes français des XVII^e et XVIII^e siècles, par quelques mots sur la disposition de l'intérieur des édifices. Ce problème ne se rencontre que chez les théoriciens du XVIII^e siècle. Pour ceux-ci, l'unité persiste encore comme « principe fondamental » ; mais en outre ils s'opposent aux ornements en réclamant le démembrement architectural. Ils recommandent aussi les saillies faibles, etc..

Remarquons que parmi les concepts tels que la « grandeur » la « variété » et la « gaîté », on usa du premier au XVII^e siècle, tandis qu'il fut remplacé, au XVIII^e, par celui de la « gaîté ». Quant à la variété et à la gaîté ou plutôt « l'unité dans la variété » elle est incarnée dans le style « Rococo » qui est sa meilleure illustration.

D. PROBLÈME DU STYLE.

Ce qui caractérise le XVIII^e siècle, c'est le fait que ses théoriciens ne supportent pas le style dit « baroque » créé au XVII^e siècle par l'Italien Borromini. Ce mépris s'est perpétué en France, jusqu'à nos jours et Emile Bayard appelle ce style : du « mauvais goût », du « désordre » et de « l'imagination désemparée » (v. « L'art de connaître les styles » ch. VIII, p. 181). C'est encore là une opinion essentiellement

personnelle, l'expression du goût d'une époque, qui change avec le temps, tout comme la mode. Sinon, comment expliquer par exemple, qu'à cette époque dite « Rococo » deux architectes de talent, Meissonnier et Oppendorf, triomphèrent de leurs adversaires? Émile Bayard lui-même fut forcé de reconnaître que leur « innovation engendre un des styles les plus français que nous ayons possédés » (op. cit. p. 247)? La plupart des théoriciens ont distingué deux concepts, l'architectural et le décoratif; à tort, cependant puisque l'architecture n'est au fond, qu'un art décoratif¹. L'idéal de ces théoriciens, qui rejetaient tout ce qui est décoratif, fut concrétisé dans la façade du Palazzo Rucelai d'Alberti, composée de formes purement architecturales. La victoire complète de cette bataille d'idées fut remportée par le classicisme à la suite d'un concours disputé entre Cl. Perrault et Bernini pour le palais du Louvre. N'oublions pas ici le mérite de Blondel dont l'influence fut considérable et dont l'admiration pour l'Antiquité était sans bornes. L'esprit classique de Blondel s'est surtout manifesté dans sa critique des proportions du projet de Bernini, pour le concours dont nous venons de parler (v. « Archit. française », 1752, FI, V, p. 51). Ce sont là au fond des conceptions purement personnelles car, pourquoi, par exemple, faudrait-il préférer le beau de Blondel à celui de Bernini?... Ensuite où se trouvent les raisons objectives de ces théoriciens qui trouvèrent discordant le baroque italien?

E. ESTHÉTIQUE NOMBRE.

En dehors de ces deux concepts, il faut ajouter aussi quelques mots sur l'essai tenté par tous les théoriciens de cette époque pour fixer les proportions par le nombre. Ce dernier fut considéré par eux comme base solide pour les fondements de la beauté architecturale. Certes, ils avaient raison de combattre l'opinion adverse qui attribuait tout au hasard; mais ils avaient tort d'affirmer que la beauté ne peut éclore sans l'aide de la Raison. Ce dernier point de

¹ Le théoricien M. A. Vaillant, notre contemporain, ne partage pas cet avis : « La décoration, dit-il, n'est pas l'architecture. Elle n'en est que la rhétorique, qui ne vaut que par la qualité et solidité du fond, par la valeur de l'ordre qui la supporte. Elle n'en peut être que le soulignement spirituel, étant maniée par un art débarrassé de toute vulgarité, assez subtil, assez pénétrant, etc... » Tel est son avis, si c'en est un... (« Théorie de l'architecture », Paris 1919, p. 85).

vue, qu'on pourrait appeler « intellectualiste », est faux ; car le phénomène beau est de nature *immédiate* et, comme le disait Kant, sans aucune participation du concept. C'est donc par le sentiment que l'on conçoit et crée une œuvre d'art et non par la raison. Quant au nombre, il ne faut voir en lui qu'un simple moyen de *fixer* les proportions que nous avons trouvées, individuellement, belles. C'était faire une grosse erreur que de croire les nombres capables d'*expliquer* le phénomène esthétique et une erreur plus grosse encore que de se servir des mathématiques ou du monde objectif pour l'explication de phénomènes appartenant uniquement au monde *subjectif*. C'était de ce dernier qu'il fallait partir, en se servant uniquement des mathématiques comme d'un moyen pour fixer objectivement les phénomènes subjectifs.

Le monde physique ou objectif n'étant pas synonyme du monde physiologique ou subjectif, on ne peut pas les substituer l'un à l'autre. L'erreur capitale de telles méthodes basées sur des rapports modulaires (Vitruve) ou des proportions arithmétiques (Zeising) ou encore des schèmes géométriques (Viollet-le-Duc) etc... réside en ce que l'on a confondu deux mondes essentiellement différents (deux connaissances différentes) : l'un subjectif et *variable*, l'autre objectif et *constant*. Par conséquent, pour fixer les proportions par des équations mathématiques, il faut remplir les conditions suivantes : 1^o prendre un objet concret, par exemple un édifice, fixer la distance du spectateur, l'horizon de ses yeux, etc... bref tout ce qui le détermine ; 2^o interroger le spectateur sur tous les phénomènes visuels et esthétiques qui se rapportent à l'objet observé ; 3^o essayer, après de pareilles expériences avec un grand nombre de sujets, de conclure à une loi et de l'exprimer avec une formule mathématique. L'expression objective n'a qu'une valeur objective qui ne correspond pas nécessairement à l'interprétation subjective. La preuve en est l'interprétation d'un objet par la perspective optico-physiologique et l'interprétation d'un objet par la perspective géométrique ! Déjà Vitruve s'apercevait de cette différence quand il recommandait les « correctifs » pour les proportions si solidement fixées par son module ! Cl. Perrault a transformé le scrupule de Vitruve en une véritable licence, tandis que les autres théoriciens croyaient que la géométrie est la base et le magasin général de tous les arts (Fréart v. son « Parallèle »,

p. 1). En même temps que ces deux auteurs, il faut citer Savot. Selon cet auteur, c'est au médecin qu'appartiendrait l'étude de l'architecture, puisque celui-ci doit savoir les mathématiques et la philosophie, deux sciences absolument nécessaires pour un architecte. Savot a eu raison de dire que c'est au médecin de s'occuper de l'architecture, mais il a eu tort en ne voyant en celui-ci que le mathématicien et le philosophe et non le physiologiste qui connaît la nature humaine — le seul terrain scientifique qui nous permette d'expliquer un phénomène esthétique.

Résumons notre étude en disant que l'esthétique des deux siècles que nous venons d'étudier se caractérise par le même esprit classique, tout comme la philosophie et les autres branches de l'activité intellectuelle de cette époque. Elle est inspirée par tradition de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, dont elle n'est, en somme, que la continuation. L'effort des théoriciens de ces deux siècles, ne nous a, pour ainsi dire, rien donné d'original ; les méthodes géométriques et philosophiques, dont ils se sont servis, ont rendu leur effort stérile pour la recherche scientifique. La philosophie seule peut y trouver quelque intérêt en concepts et en définitions et, c'est là, d'ailleurs, toute la valeur de l'esthétique architecturale de ces deux siècles¹.

II. THÉORIE DE VIOLLET-LE-DUC (1814-1880)

Les architectes théoriciens des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles s'occupèrent plutôt du côté pratique de l'esthétique architecturale, s'inspirant, en général de l'œuvre de Vitruve ou de celles des esthéticiens de la Renaissance. Ils négligèrent toute recherche plus profonde des phénomènes esthétiques. Viollet-le-Duc est le premier architecte en qui nous trouvons l'esthéticien proprement dit, l'esthéticien qui cherche.

Ses deux œuvres capitales « *Dictionnaire raisonné de*

¹ Peut-on faire, de cette époque, une critique plus judicieuse que celle de Boffrand : « On dit en général, du goût, que c'est un certain je ne sais quoi qui plaît ». Mais, « cette idée est bien vague et n'éclaircit rien et ne vient que de la difficulté qu'il y a de dire les raisons pourquoi une chose plaît ou ne plaît pas ». (Livre d'architecture, p. 3).

Cependant, Boffrand n'est pas plus heureux comme esthéticien que ses contemporains dont nous avons parlé, car il trouve, lui aussi, dans les principes des arts, toutes ses explications.

l'architecture française (Paris, 1863) et *Entretien sur l'architecture* (Paris, 1864), malgré toute leur imperfection, représentent une valeur considérable pour l'esthétique de l'architecture, surtout la dernière qui est spécialement consacrée à ce domaine si subtil et si compliqué des recherches humaines. Cependant, ni l'une ni l'autre de ces deux œuvres ne contient un système esthétique et cette absence de système rend difficile l'exposition des idées de notre auteur. Certes, son *Dictionnaire*, dans lequel nous avons cherché l'explication de ses concepts esthétiques, représente déjà un ordre ; sa seconde œuvre, est, elle aussi, ordonnée sous forme de dix entretiens, rappelant en cela les *libri decem* de Vitruve et des théoriciens italiens ; mais, un tel ordre est artificiel et non organique ; il ne nous permet pas de suivre les pensées de l'auteur d'une façon méthodique... Nous nous sommes proposé de reconstituer la théorie de Viollet-le-Duc dont les éléments se trouvent épars dans ses œuvres.

A. APERÇU GÉNÉRAL DE SA THÉORIE.

Le caractère général de la théorie de Viollet-le-Duc est l'objectivité. Comme tous les théoriciens antérieurs, notre auteur a cru que le phénomène esthétique se trouve dans le monde objectif et que c'est dans celui-ci qu'il faut rechercher la méthode esthétique. Il y a, cependant, une différence entre la méthode de Viollet-le-Duc et celle de ses prédécesseurs.

Tandis que Vitruve et ceux qui sont venus après lui ont cherché le beau architectural dans les rapports analytiques ou arithmétiques exprimés par le « module », Viollet-le-Duc s'est attaché à la trouver dans des rapports géométriques ou graphiques. Cette méthode de Viollet-le-Duc représente une véritable révolution ! Antérieurement à lui, il n'y avait, en vérité, que la méthode modulaire, inaugurée par Vitruve et continuée par les théoriciens de la Renaissance. C'est non seulement contre elle que notre auteur s'est élevé mais aussi contre tout l'esprit classique. Il fait un plaidoyer puissant en faveur de l'architecture moderne, architecture qui doit être l'expression fidèle des mœurs de notre temps, et il conclut : « nous devons marcher librement dans ce qu'on appelle la voie du progrès » (*Entretien I...*) En ce qui concerne

les ordres classiques, Viollet-le-Duc s'exprime ironiquement, en disant : « Puisque j'ai établi un ordre d'architecture dont toutes les parties sont à leur place nécessaire ; puisque je suis parvenu à faire produire à ces divers membres réunis un effet satisfaisant à la fois la raison et les sens, cet ordre est l'*Ordre*. Mais, ajoute-t-il, si j'en supprime un des membres, si je change les rapports établis entre eux, je détruis mon œuvre ; mais mon œuvre est parfaite, je dois donc la conserver dans son intégrité » (*Entretien III*). Ce dernier passage rappelle exactement la définition de l'harmonie d'Alberti, selon laquelle une œuvre est parfaite si l'on ne peut rien lui ôter sans détruite son harmonie. Mais Viollet-le-Duc oublie les « correctifs » de Vitruve, qui prouvent que les rapports géométriques ne sont pas encore les rapports esthétiques.

De plus, les dispositions différentes d'un seul et même ordre, telles que *pyncostyle*, *systyle*, *aerostyle* etc., prouvent aussi que le rapport entre les membres peut changer ; donc, qu'il n'est pas constant comme Viollet-le-Duc l'a cru¹.

Quant à son affirmation que ce sont « à la fois, la raison et les sens » qui produisent l'« effet satisfaisant » d'une composition architecturale, il la complète en disant que la solution constructive appartient à la raison tandis que (citons ses propres termes) : « mes sens m'ont indiqué les proportions des formes que je devais donner à ma bâtisse, comment je devais les décorer » (*Entretien III*). Mais ici notre auteur sort tout à fait du domaine esthétique en disant que « la perfection des sens chez le Grec lui a évidemment fait adopter des combinaisons de lignes que l'expérience a plus tard converties en lois de stabilité » (*Entretien VII*).

C'est là une erreur fondamentale que nous retrouvons chez de nombreux théoriciens et surtout chez Schopenhauer, erreur qui consiste à confondre les lois statiques, lois purement objectives, à *posteriori* ou scientifiques, avec des lois subjectives et à *priori*.

Une autre erreur de Viollet-le-Duc concerne les « illusions optiques » et cette erreur s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui dans la physiologie optique. Il en parle à propos du phénomène de l'« éventail » qu'il traite de la même façon que Cl. Perrault, Auguste Choisy et, tout dernièrement, Charles

¹ Plus tard (dans son *Entretien VII*), notre auteur parle aussi de ces dispositions mais sans pouvoir en expliquer la raison esthétique.

Henry (voir son article dans la revue *L'esprit nouveau*, n° 9, 1921, p. 958).

« Si nous construisons, dit-il, une façade dont les deux lignes extrêmes sont parfaitement verticales, cette façade paraîtra plus large au sommet qu'à la base ; c'est là encore une illusion des plus choquantes pour l'œil. » (*Entretien VII*, p. 188).

Il n'est pas exact que les deux lignes extrêmes soient « parfaitement verticales ». S'il en était ainsi, il se produirait le phénomène contraire à celui de l'éventail, c'est-à-dire que ces lignes se rétréciraient perspectivement en allant vers le haut. La silhouette des deux lignes extrêmes du temple est donc en « éventail » à cause de la saillie seule de la corniche. Or, ce n'est que pour les distances courtes, que ces lignes en « éventail » nous paraissent verticales, quoiqu'elles ne le soient pas en réalité, c'est-à-dire pour la géométrie.

Si, par contre, nous sommes très éloignés d'un temple, ces lignes nous paraîtront « en éventail ». Par conséquent le verticalisme apparent, obtenu uniquement par ce phénomène de « l'éventail », et valable seulement pour les distances courtes, perd, pour les distances éloignées, toute sa valeur. L'inclinaison du tympan et le renflement de la colonne n'ont, eux aussi, aucun sens lorsque nous les regardons de loin. Pourquoi ? La réponse est simple : à grande distance notre œil voit presque géométriquement les édifices, puisque les différences entre les rayons visuels allant de l'œil à l'objet sont imperceptibles.

Viollet-le-Duc s'est montré grand ennemi des formules classiques, et en général, des formules. Cependant, faute de mieux, on s'en sert aujourd'hui et la méthode d'enseignement consiste en l'imitation de ce qui a été reconnu comme le beau classique. Elle a donné de bons résultats, quoiqu'en dise Viollet-le-Duc. Un théoricien français contemporain, M. Arnault¹, ne conteste pas non plus l'utilité des modules ; il les accepte comme une sorte de contrôle et affirme qu'« une loi géométrique et arithmétique semble bien, en effet, régir les proportions des beaux monuments de l'Antiquité et même du Moyen Age... etc. » (op. cit. p. 48).

Viollet-le-Duc, au contraire, lutte pour la liberté et combat

¹ Mr. Arnault : *Cours d'Architecture et de constructions civiles*. I^{re} partie, p. 48 (Ecole Centrale des Arts et Manufactures, 2^e année).

les formules. Certes, il avoue que « en remontant plus haut, en examinant les monuments de l'Égypte antique, on reconnaît aussi l'influence d'une méthode harmonique », mais il ajoute : « on ne voit pas que les artistes de Thèbes se soient assujettis à une formule » (*Entretien IX*). Il s'écrie : « J'avoue que je serais fâché qu'on pût démontrer l'existence de ces formules chez les peuples artistes ; cela les ferait singulièrement déchoir de mon estime car, que devient l'art et le mérite de l'artiste dès l'instant où les proportions se réduisent en un formulaire ? » (*Entretien IX*). C'est bien là l'argument le plus puissant, qui pourrait servir à tous ceux qui contestent la possibilité de l'esthétique scientifique de l'architecture, en faisant croire que cette dernière aurait pour but d'entraver la liberté de l'artiste ! Cependant il n'en est rien. Le but de l'esthétique scientifique n'est pas de donner des formules, encore moins une formule ; mais des lois. Sans cela, elle serait la science du particulier. La science ne peut être que la « science du général ». Les lois scientifiques sont des lois générales, tandis qu'une formule ne vaut que pour un cas.

Viollet-le-Duc a bien compris la valeur des formules, quand il a déclaré : « les architectes italiens de l'époque de la Renaissance ont prétendu, dans leurs livres au moins, établir des proportions absolues pour les ordres ; mais pour les ordres seulement ; quant à l'ordonnance, nous voyons qu'ils ont suivi leur sentiment ou ce que la raison et la nécessité leur commandaient » (*Entretien IX*).

Le « sentiment » est ici à sa place, tandis que la raison et la nécessité sont, à notre avis, en dehors de l'esthétique. Cependant, notre auteur contredit son plaidoyer contre les formules et reconnaît « qu'il existait pendant le Moyen Âge, assurément, et dans l'Antiquité, probablement, certaines méthodes pour établir les proportions des édifices » et il ajoute : « ces connaissances mystérieuses » (en italique dans l'original), etc.

B. THÉORIE DU TRIANGLE.

Tout ce préambule, quelque contradictoire qu'il puisse paraître, remplace, en somme, la formule classique par une autre formule, celle de Viollet-le-Duc. La seule différence est que cette dernière est géométrique ou graphique, tandis que la première est d'ordre algébrique ou analytique (exprimé par le « module » de Vitruve). La formule de Viollet-le-Duc

est le fameux triangle, clef, croyait-on, du mystère de la proportion. Après s'être plaint que cette formule ne nous ait été transmise que de « seconde ou de troisième main » et que, pour cela, « il est absolument impossible d'en donner l'origine et la raison » ; après avoir énoncé quelques idées sur les théoriciens de la Renaissance italienne¹, Viollet-le-Duc passe à sa théorie du triangle.

Pour arriver à cette théorie, « il faut, dit notre auteur, remonter un peu haut » et il ajoute : « on me pardonnera, je l'espère, car le sujet en vaut la peine ». Il commence par Plutarque (voir son *Traité sur Iris et Osiris* traduit par Amyot), qui dit : « *Et pourrait à bon droit conjecturer que les Egyptiens auraient voulu comparer la nature de l'univers au triangle qui est le plus beau de tous, duquel même semble que Platon, ès livres de la République, use à ce propos en composant une figure nuptiale : et ce triangle de telle sorte que le côté qui fait l'angle droit est de base de quatre et la troisième ligne, qu'on appelle soutendue (hypoténuse) est de cinq, qui... etc.* » Il faut objecter que c'est dans sa *République* et non pas dans son *Timée* que Platon a parlé de ce triangle. Or, ce qui nous étonne, c'est que Plutarque n'ait pas su que les Egyptiens se servaient déjà du triangle pour trouver les directions Nord et Ouest de leurs bâtiments.

« A cette fin, dit le professeur Sturm (voir son *Geschichte der Mathematik*, Leipzig, 1917) les *Harpedonaptes* (ceux qui liaient les cordes des harpes) partagèrent une corde en douze parties, en marquant les parties 3, 4 et 5 par certains signes et obtinrent les côtés de ce triangle rectangle dont Platon a parlé. » Selon le professeur Sturm ce fait n'est que probable, mais ce qui est certain, c'est que Pythagore avait découvert, bien avant Platon (580-601), la loi du triangle rectangle ($c^2 = a^2 + b^2$). Il est également vrai que Platon a parlé dans son *Timée* (p. 225) du triangle équilatéral, en disant qu'il est « le plus beau », mais « pourquoi, ce serait, dit-il, long à dire », Viollet-le-Duc ajoute que « l'obscurité, dans laquelle (les Anciens) ont jeté les maximes aussi peu raisonnées qu'absolues... a été percée de notre temps par quelques savants allemands et chez nous (en France) par un très petit nombre de chercheurs ».

¹ Nous lisons dans son *IX^e Entretien* à ce propos : « ces modestes maîtres des œuvres... ne prétendaient pas imiter les arts de l'Antiquité, mais nous les soupçonnons d'avoir connu encore certains principes élevés des anciens beaucoup mieux que nous ne les connaissons aujourd'hui.

Il mentionne surtout M. Henszlmann¹ en faisant l'éloge de son ouvrage *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture* (1860) : « il a, dit-il, ouvert la voie à des découvertes d'une valeur incontestable et bien que nous ne puissions, en face des monuments, adopter les parties de son système, il est certain cependant, qu'il fait le chemin à ceux qui voudront poursuivre ses principes. »

Après Henszlmann, il mentionne aussi M. Aurès qui, dans sa *Nouvelle théorie déduite du texte même de Vitruve* (Nîmes, 1862) a publié, « un travail très curieux sur les proportions relatives des ordres ».

Cet auteur établit d'une manière incontestable par exemple, que « les Grecs ont pris leur module vers le milieu de la colonne et non à la base comme on l'avait pensé jusqu'ici ». Ceci est absolument inexact, puisqu'un grand connaisseur de l'Antiquité, Théophile Hensen, a prouvé que l'*enthasis* se trouve au tiers de la colonne. Par conséquent, il est de toute logique que le module ait été pris à cette place².

Mais où veut donc en venir notre auteur ? Il ne se préoccupe guère d'éclaircir l'obscurité des Anciens. Il avoue qu'il est utile de connaître les proportions que les Anciens ont données aux ordres « mais il l'est davantage, probablement, de chercher quels ont été les principes générateurs des proportions dans les édifices antiques du Moyen Age et même de la Renaissance qui laissent échapper à la fantaisie ». Notre auteur se contredit donc ; il oublie qu'il s'est déclaré ennemi mortel des formules et partisan de la liberté. De plus, si tout réside dans le « sentiment », comme il le croyait, les « principes générateurs » doivent être inutiles.

Cependant, il ne croit plus au rôle exclusif du sentiment et soutient à présent que « ce serait se faire illusion, si l'on croyait que les proportions en architecture sont le résultat d'un instinct », c'est-à-dire d'un sentiment ; car, à notre avis, il n'y a aucune différence entre le sentiment et l'instinct. Ces deux concepts sont synonymes.

¹ Esthéticien hongrois.

² Winckelmann dit : « Les colonnes allaient en diminuant vers le haut, imitant les troncs des arbres », mais il ajoute : « le renflement que Vitruve appelle *Entasis* et sur lequel il s'étend beaucoup, ne se voit sur aucune colonne des grands édifices mais bien sur quelques petits, de temps moins reculés ». Selon cet auteur « il faut convenir que ce renflement n'ajoute pas la moindre grâce aux colonnes » (Remarques sur l'architecture des Anciens, p. 33) mais cette affirmation n'est appuyée d'aucun argument.

Mais cet ennemi juré des formules atteint le comble de la contradiction quand il déclare : « il y a des règles absolues » (*Entretien IX*). Cependant, les règles ne sont autre chose que des formules. Les lois seules peuvent constituer une science ; jamais les règles, qui ne sont, elles, que de simples moyens techniques, des formules particulières et, en aucun cas, des formules générales, valables pour tout un ensemble de phénomènes. Or, les règles sont le plus souvent une création humaine. Ainsi, par exemple les « règles des cinq ordres » ne sont autre chose que les « formules » valables pour ces cinq ordres.

Viollet-le-Duc a donc eu le tort d'affirmer qu'il « y a des règles absolues... des principes géométriques ». Il ajoute, lui-même, que « si ces principes sont d'accord avec les sentiments des yeux, c'est que la vue est un sens comme l'ouïe, qui ne peut se faire à une dissonance sans être choquée ». Ce dernier passage montre que les proportions dépendent de nos sens et non pas des principes géométriques.

Viollet-le-Duc, lui, soutient le contraire ; il admet l'existence préalable de principes objectifs, c'est-à-dire de principes géométriques que les yeux approuvent ensuite nécessairement. Il déclare ensuite : « si une dissonance offense mon oreille, je ne saurai dire pourquoi », mais il ajoute « un contre-pointiste me démontrera mathématiquement que mon oreille doit être choquée » (*Entretien IX*).

Cela est-il vrai ? Nous ne le croyons pas et soutenons que, pas plus que Viollet-le-Duc, le contre-pointiste ne connaît le pourquoi esthétique de la dissonance, la réponse à cette question appartenant, non aux mathématiques, mais à la physiologie. Le contre-pointiste n'a fait que fixer par les nombres cette dissonance (comme Viollet-le-Duc eût pu le faire) ; mais sans nous donner aucune explication de ce phénomène.

La musique ne possède pas les lois scientifiques de son esthétique et ses théories ne sont rien autre chose que les modules de Vitruve. Car, fixer objectivement un rapport n'est pas du tout l'expliquer... Il est cependant vrai que nous sommes presque tous d'accord lorsqu'il s'agit du jugement du sens de l'ouïe ; mais il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de juger par le sens de la vue.

C'est dans la connaissance anatomo-physiologique de

l'ouïe et des hémisphères cérébraux correspondants que se trouve la seule explication. Or, il est presque certain que la stabilité des règles ou formules musicales peut s'expliquer par le développement identique du sens de l'ouïe chez la plupart des hommes, tandis que celui de la vue est extériorisé au moyen d'un organe infiniment plus variable d'un individu à l'autre.

Par cette raison, on peut dire que, dans la musique, il y a un « cela me plaît » presque indiscutable, tandis que ce même « cela me plaît » est en tout cas moins précis dans les arts dits « plastiques », notamment dans l'architecture. Il suffira de comparer tous les changements de proportion subis dans l'ordre dorique avec l'éternel accord « do-mi-sol », pour se rendre compte de l'énorme différence entre les deux sens.

Etant donné que Viollet-le-Duc n'a pas compris la musique comme il aurait fallu la comprendre et que son erreur consiste à chercher des explications dans les mathématiques, il est tout naturel qu'il s'exprime en ces termes : « il serait étrange, on l'avouera, que, l'architecture fille de la géométrie ne pût démontrer pourquoi il se fait que l'œil est tourmenté par un défaut dans les proportions d'un édifice ; et je ne considère pas comme une démonstration les méthodes empiriques de Vignole et de ses successeurs ».

Viollet-le-Duc fait bien de mentionner l'œil ; mais au lieu de rechercher la cause de ses phénomènes dans la physiologie optique, il se tourne vers la géométrie qui lui expliquera, s' imagine-t-il, le « pourquoi il se fait » que « l'œil est tourmenté ». Et il poursuit ses raisonnements géométriques, en les opposant à l'algèbre modulaire de Vitruve. Cependant, il faut avouer que, quoique ce soit là une méthode complètement fautive, la démonstration dont Viollet-le-Duc se sert prouve qu'en esthétique architecturale on peut se passer des concepts ou du général, et s'attaquer seulement au particulier.

De là cette méthode qui, quoiqu'objective et non esthétique, doit être considérée comme plus scientifique que la méthode conceptuelle. Pour qu'elle devienne une méthode scientifique proprement dite, il faut qu'elle soit explicative, il faut qu'elle nous explique les causes des phénomènes qu'elle ne fait que constater.

Passons maintenant à la théorie du triangle, le cœur même de la théorie de Viollet-le-Duc, théorie qu'il oppose au module de Vitruve. La seule différence entre son triangle et le module est que le premier appartient à la géométrie et est une expression graphique des proportions, tandis que le deuxième les exprime au moyen des nombres ou analytiquement. Différence comparable à une sinusoïde dessinée ou exprimée par l'équation : $y = \sin x$. Viollet-le-Duc croit que les Anciens se sont servis de trois triangles différents comme « générateurs des proportions ». Il dit que les Egyptiens, par exemple, se sont servis, pour la pyramide de Gisch, à la fois du triangle isocèle (la base 4 et la hauteur $2 \frac{1}{2}$ selon Arnaud) et du triangle rectangle (3 : 4 : 5).

Un des plus grands théoriciens-architectes allemands, A. Thiersch¹, qui passe pour un des plus fins analystes de Viollet-le-Duc, trouve que cette théorie est peu convaincante et qu'elle s'applique fort mal à l'Arc de triomphe de Titus et à la cathédrale d'Amiens. « En général, dit Thiersch, on peut dire que ces exemples ne se prêtent pas à la généralisation » et, ajoute-t-il, « si la loi du beau se trouvait là, nous craindrions de voir l'architecture condamnée à l'uniformité ».

A notre avis, le triangle, comme le module, ne peut valoir que pour un certain cas ; ni l'un ni l'autre ne possède la valeur générale nécessaire pour qu'il puisse être considéré comme une loi. Le triangle préféré de Viollet-le-Duc, est le triangle équilatéral « qu'il faut, dit-il, distinguer de celui dont parle Plutarque, car, de tous, il est celui qui satisfait pleinement les yeux ».

Il admire ce triangle en pur géomètre et non pas en esthéticien, car qu'importe à un esthéticien que les trois angles soient égaux, et que les trois côtés le soient, qu'on puisse diviser le cercle en trois parties et que la perpendiculaire abaissée du sommet divise la base en deux parties égales, etc. ? Tout cela appartient au savoir et non au sentir. Mais, est-ce à cause de ces qualités objectives que le triangle est beau ? Est-ce en cela qu'il faut chercher les cause du beau ?... Dire qu'« aucune figure géométrique n'est plus satisfaisante pour l'esprit », c'est parler le langage d'un mathématicien et non

¹ August Thiersch : *Die Proportionen in der Architektur*, Handb. d. Arch. IV I. H1b.).

celui d'un esthéticien ; c'est s'adresser aux facultés intellectuelles et non aux facultés affectives.

C'est au sentiment, au « sentir » qu'appartient le phénomène esthétique et non à l'esprit, au « savoir ».

Il nous reste à analyser la troisième et dernière considération, par laquelle notre auteur confondra le plaisir des yeux, la géométrie et la statique, en disant que rien ne remplit mieux les conditions qui plaisent aux yeux que la régularité, la stabilité. Viollet-le-Duc cherche donc à nous expliquer des phénomènes esthétiques, purement subjectifs au moyen du monde objectif, qui n'a rien de commun avec eux. Quant à la raison pour laquelle les Egyptiens se servaient du triangle équilatéral, Viollet-le-Duc prétend que c'était afin de « donner à des parties importantes de leur architecture une proportion faite pour plaire aux yeux ». Cette raison ne nous explique en rien pourquoi leur architecture a dû nous plaire. Ce n'est qu'un arrangement géométrique déduit du schéma de leur composition.

Notre auteur se demande : « ainsi, ont-ils contenté un besoin de l'œil qui veut que la chose portée et la chose qui porte ne soient pas en dehors d'un triangle équilatéral ? » Question bien posée en ce qui concerne le « besoin de l'œil », mais d'où Viollet-le-Duc tient-il, même au point de vue statique, que ce besoin veuille que le poids et son soutien ne sortent pas du triangle équilatéral ? Par quoi explique-t-il ce besoin ? Au lieu de rester sur l'œil et le besoin de ce dernier, il abandonne cette bonne voie, pour chercher des explications en dehors de cet organe, — dans la statique, — comme l'a fait Schopenhauer,

Néanmoins, il faut être reconnaissant à Viollet-le-Duc de s'être servi de la méthode démonstrative, qui nous a rendu parfaitement claire sa pensée. L'exemple de l'espacement des pilastres d'un temple égyptien nous semble plus clair que l'explication du rapport de ces pilastres par des modules ou par le triangle, ce qui d'ailleurs, revient au même. Car, ni le triangle, ni le module n'ont pu nous démontrer pourquoi la chose devait nécessairement être belle.

Le diagramme de Viollet-le-Duc ne fait que fixer l'espacement des pilastres égyptiens, tandis que l'entablement et la base sont exclus de ce diagramme-triangle, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas déterminés. C'est le défaut de ce triangle,

qui n'embrasse pas chacune des parties d'une composition, pourtant si simple, faite de trois éléments : le soubassement, le pilastre et l'entablement. Quelle explication, alors, pourrait-il trouver à son triangle équilatéral, lorsqu'il s'agira des colonnettes gothiques et de leur espacement ? Il est évident que son triangle sera réduit à néant.

Pour le cas où les trois sommets de ce triangle ne tomberaient pas dans les axes de symétrie de trois pilastres d'un temple égyptien, notre auteur conclut que « cela indique que nous sortons d'une bonne proportion ». Il ajoute « qu'il y aura dans ce cas (de la mauvaise proportion), pour l'œil, un défaut de stabilité ». C'est confondre la statique et l'optique physiologique.

Viollet-le-Duc continue ses démonstrations en appliquant son triangle équilatéral partout où il peut et, bien entendu, tous les monuments auxquels il l'applique sont considérés par lui comme *parfaits en proportions*¹.

Ainsi, il nous présente la coupe d'une basilique, la coupe dans son élévation géométrique, telle que notre œil ne pourrait *jamais* la voir au naturel (c'est-à-dire en entrant dans l'intérieur de cette basilique), mais telle que nous la voyons seulement sur notre feuille à dessin, où nous la considérons au même titre qu'une *projection géométrique* quelconque.

Viollet-le-Duc agit en bon philosophe en procédant ainsi ; *car pour sauver son système, il faut en défendre l'idée fondamentale, sur laquelle s'édifie tout le reste, même là où elle n'a plus aucun sens.*

Donc *fiat triangulum*, ou le système est perdu... Viollet-le-Duc est allé jusqu'à chercher à expliquer par son triangle l'ordonnance classique des colonnes, mais en vain... Car, s'il avait pris tantôt un *aerostyle* et tantôt un *pyncostyle*, il aurait vu que, par sa théorie du triangle, il était impossible d'expliquer ces deux dispositions si différentes. Le triangle de Viollet-le-Duc, la *coupe d'or* de Zeising ou les modules de Vitruve, toutes ces formules, tous ces schémas mathématiques, ne sont qu'une expression objective ou mathématique d'un phénomène esthétique et en aucune façon une loi esthétique.

¹ Ainsi, un petit arc de triomphe en Provence (près de Marseille) est déclaré beau par Viollet-le-Duc parce qu'il se renferme dans son triangle équilatéral. « Il conserve, dit-il, plus que les monuments de la Rome impériale, un parfum très délicat et qui est d'une excellente proportion », tandis que l'Arc de Septime est jugé par notre auteur comme « trop lourd » ; l'Arc de Trajan, comme « d'une proportion indécise », parce qu'ils ne répondent pas à son triangle !

C. QUELQUES OBSERVATIONS.

Ce n'est donc pas la *théorie du triangle* de Viollet-le-Duc qui pouvait intéresser notre thèse ; c'est encore moins sa *théorie statique*. Seules auraient de l'intérêt pour l'esthétique scientifique quelques-unes de ses observations, dans lesquelles nous avons trouvé un certain nombre de vérités relatives

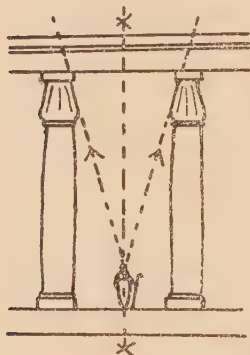


Fig. 2.

à cette esthétique. Ces observations sont de l'ordre scientifique, puisqu'elles parlent de l'œil, laissant de côté concepts et formules. Viollet-le-Duc ne connaissait, malheureusement, rien de la physiologie, surtout de la physiologie optique ; et, s'il a deviné quelque chose, ce n'est qu'indirectement, par des *voies détournées*. Cependant, il a souvent confondu les faits physiologiques avec ceux qui appartiennent aux mathématiques et à la statique. Par exemple, il parle de la « solidarité » que l'œil veut trouver entre les points, mais il ajoute que c'est à cause de la « stabilité ». Néanmoins, il observe bien que les « *points de repère* » sont « placés sur les côtés entre les sommets du triangle et la base *comme pour guider l'œil* ». Remarquons surtout le passage où notre auteur parle des chapiteaux égyptiens (fig. 2) et explique leur forme en disant que ce sont les rayons visuels qui en ont déterminé la silhouette. C'est une observation excellente, quoique Viollet-le-Duc ne semble pas se rendre compte que tout le problème est là, que le beau n'est que ce qui est conforme, ce qui correspond à notre nature.

D. LE TRIANGLE ET LA DISSEMBLANCE.

Ces quelques observations, d'une valeur incontestable d'ailleurs, ne sont qu'épisodiques ou secondaires dans l'œuvre de Viollet-le-Duc ; car, à nouveau, le voici qui retourne à son triangle, à propos de la « dissemblance », terme par lequel notre auteur a tenté de remplacer le « semblable ».

Le triangle devient, ici, le schéma de l'ordre et de l'unité dans cette dissemblance ; il est, en quelque sorte, un système

général régissant les phénomènes de cette dernière. Et l'auteur dit « c'est en cela que le procédé de mise en proportion par les triangles est bon, c'est qu'il fournit des points de repère,... quoiqu'il ne comprenne pas ma méthode ». Que ressort-il de net et de clair de tout cela? Un faible rayon de lumière, cependant, perce ce brouillard... Car, tout en continuant l'éloge de ses triangles Viollet-le-Duc arrive presque à découvrir l'« horizon » de la perspective lorsqu'il dit : « d'autre part on conçoit que l'application de ces triangles aux travées architectoniques oblige le traceur à se tenir dans certaines hauteurs, relativement aux largeurs ». Notre auteur ne s'explique pas clairement; il est très souvent confus, il se contredit. N'abandonne-t-il pas sa théorie du triangle, lorsqu'il condamne l'architecture classique avec ses ordres comme « dangereuse », parce qu'elle a prétendu « donner un prodécé immuable, une formule parfaite, et mettre le module à la place du raisonnement »? Son triangle, à notre avis, ne diffère guère des modules. Viollet-le-Duc dit que : « dans l'exécution il se présente autant d'applications différentes qu'il y a d'exemples et d'exemples »... mais il oublie que l'architecture classique n'est pas non plus réduite à une seule formule; son module aussi a des applications différentes. L'auteur a donc tort de la condamner et encore davantage de croire que le module remplace le « raisonnement ».

D'ailleurs parler du « raisonnement », c'est, à notre avis, exclure l'affectivité. C'est de la logique et non de l'esthétique.

Viollet-le-Duc se rend bien compte que sa géométrie n'est plus immuable dès qu'il fait entrer en jeu l'œil ou la perspective linéaire qui imite (quoiqu'imparfaitement) notre vision : « Le dessin géométrique, dit-il, est dérangé en exécution par les effets de la perspective ». Le voilà arrivé aux « correctifs » de Vitruve, dont Palladio usa si largement dans l'exécution de ses palais.

E. THÉORIE DE LA DISSEMBLANCE.

Le concept de la dissemblance est employé par Viollet-le-Duc comme équivalent à celui de l'harmonie. Cependant, le mot dissemblance nous donne à comprendre qu'il s'agit au contraire de désharmonie! C'est en parlant de la proportion que Viollet-le-Duc a recours à ce concept en disant ; « les

dimensions ne passent à l'état de proportions, c'est-à-dire de rapports relatifs de longueurs, largeurs et surfaces, qu'autant qu'il existe des dissemblances entre ces dimensions ». C'est une erreur. Pour quelles raisons, les rapports tels que $2 : 4$ ou $3 : 6$, ne passeraient-ils pas « à l'état de proportion » ?

Pour Viollet-le-Duc, ces rapports « ne sont pas des dissemblances mais des divisions égales de semblable » ; mais qu'est-ce que cela prouve ? Que dirait-il pour le rapport $1 : 1$ qui, lui aussi, est un rapport ou une proportion ? Nous croyons que, pour tout le monde, il est clair que, du moment que nous possédons deux éléments, nous possédons aussi un rapport ou une proportion, que ce soit le rapport $1 : 1$, entre deux parties égales, ou le rapport $1 : 2$ ou le rapport $1 : 2,5$.

Nous arriverons plus tard à la théorie de l'analogie de Thiersch, restaurée d'après les Anciens. Suivant celle-ci, l'harmonie n'est que le semblable, contrairement à l'affirmation de Viollet-le-Duc, et d'accord, notamment, avec le mot de Platon « le semblable aime le semblable ». Notre auteur, cependant, ne tardera pas à se contredire : « Toutes les fois, dit-il, que l'œil peut établir un rapport de mesure dans un édifice..., il établit un rapport de similitude, non un rapport de proportions ». Si cela signifie : la proportion ne vaut que pour une partie seulement d'un édifice, il est clair que la similitude, — qui est le rapport entre ses parties, — est tout aussi possible pour la proportion $1 : 2$, $2 : 4$, etc., que pour n'importe quelle autre. Viollet-le-Duc devient de moins en moins clair en voulant à tout prix défendre son concept paradoxal. Peut-on poser, à ce propos, une question plus contradictoire que celle-ci : « Mais faut-il que dans ces dissemblances il y ait un ordre, une unité ». De quelle unité s'agit-il, puisque « dissemblance » est contraire « d'harmonie » ? Ne vient-il pas de nous dire, lui-même, que « l'œil établit un rapport de similitude » ? Confusion et contradiction ! Viollet-le-Duc avait-il mal compris l'expression de ses prédécesseurs, « l'unité dans la variété » en traduisant variété par dissemblance ? Nous l'ignorons¹. Certes, on peut mettre

¹ Voici la seule explication que nous ayons trouvée dans son œuvre : « Il n'y a pas de proportion sans unité, et il n'y a pas d'unité sans pluralité ; qui dit pluralité ne dit pas semblable, mais différence » Quelle erreur ! Le feu et l'eau peuvent-ils être des éléments de l'unité et de l'harmonie ?...

tout ce que l'on veut dans un triangle rectangle et l'on aura néanmoins de l'ordre ou de l'harmonie ; mais la cause de cette harmonie n'est pas dans les éléments qui se trouvent dans cette surface-triangle ; elle est dans la surface elle-même, qui, étant une, sauve l'œuvre du désordre, quel que soit son contenu.

Voilà la vérité que Viollet-le-Duc ne semble pas avoir comprise !

F. DE L'ŒIL.

Sous ce titre nous avons essayé de réunir tous les passages où Viollet-le-Duc a parlé de cet organe, dont presque tous les théoriciens¹ ont traité, d'une manière, il est vrai, accessoire et dans l'ignorance presque entière de sa nature. C'est le cas de notre auteur. Mais cela ne l'a pas empêché de trouver, comme d'ailleurs tous ceux qui se sont occupés de l'œil, des observations d'un intérêt particulier pour la science de l'esthétique architecturale. Cette esthétique scientifique se base en entier sur l'étude de la nature humaine. Dans cette étude, l'œil représente le point de départ de l'impression et le cerveau le point d'arrivée. Mais personne jusqu'à présent n'a été de cet avis et pour l'explication du phénomène esthétique, on a préféré à l'étude de l'œil celle des *concepts* ou des *mathématiques*.

En un mot l'œil a été, en quelque sorte, méprisé et mis presque hors de cause.

Malgré tout, pour notre étude, la partie concernant l'œil est la plus importante, dans toute l'œuvre de Viollet-le-Duc.

1^{re} observation. — Elle est générale ; car elle parle *des sens*, à tort il est vrai, puisqu'il ne s'agit que du sens de la vue. « *Mes sens*, dit Viollet-le-Duc, *m'ont indiqué les proportions et les formes* .» Cela est vague, mais, au fond, juste ; surtout pour le beau formel.

2^e observation. — Elle reproduit celle de Vitruve relative aux colonnes qui paraissent plus minces lorsqu'elles sont trop écartées et plus gonflées lorsqu'elles sont trop serrées. Notre auteur n'a apporté aucune nouvelle explication de ce phénomène (voir *Théorie de Vitruve*).

¹ On se rappelle que déjà Vitruve a employé des expressions telles que : « blesser l'œil », « offenser l'œil », « flatter l'œil ». Avant lui encore, Platon, dans son *Timée*, a parlé de l'œil en rapport avec le plaisir et la douleur.

3^e observation. — Elle concerne le rapport entre les sens et les lois de stabilité, — rapport inexistant pour l'esthétique¹.

4^e observation. — Il s'agit du phénomène dit de « l'éventail », d'un temple, que nous connaissons déjà. Ici, Viollet-le-Duc tombe dans l'erreur qui s'est répétée jusqu'à nos jours en appelant ce phénomène illusion d'optique. « L'éventail » existe en réalité, par le fait de la saillie du profil. Esthétiquement, il n'existe pas à condition, bien entendu, que nous contemplions le temple de près. Notre auteur parle des deux lignes extrêmes d'une façade, qui sont « parfaitement verticales » et dit que « cette façade nous paraîtra plus large au sommet qu'à la base », puis ajoute : « c'est encore une illusion¹ et de plus une illusion des plus choquantes pour l'œil ». Mais c'est justement le contraire qui arrive : les lignes extrêmes de cette façade ne s'évasent pas ; elles se rapprochent perspectivement, en allant vers le haut, vers leur point de fuite.

Quant au rétrécissement de la porte antique, notre auteur l'explique assez naïvement : « il est vrai, dit-il, que, si l'on a besoin d'une certaine largeur pour passer une porte, il n'est pas utile que cette largeur existe dans toute sa hauteur ». Cette explication n'a rien de commun avec l'esthétique, pas plus que celle de Cl. Perrault, qui disait que, grâce à cette disposition la porte se ferme plus aisément et d'elle-même !...

5^e observation. — : « Il y a, dit-il des règles absolues, il y a des principes géométriques ; et si ces principes sont d'accord avec les sentiments des yeux, c'est que la vue est un sens comme l'ouïe, qui ne peut se faire à une dissonance sans être choquée, si peu savant que l'on soit en musique ». Viollet-le-Duc ne connaissait pas plus le sens de la vue que celui de l'ouïe qu'il introduit dans sa proposition. Néanmoins, il constate bien : « une dissonance offense mon oreille » ; mais « je ne saurais dire pourquoi ». Son tort est d'ajouter : « un contrepointiste me démontrera mathématiquement que mon oreille doit être choquée ». La vérité est que celui-ci ne saura pas plus que Viollet-le-Duc le « pourquoi » dont il s'agit ; car fixer un phénomène ne veut pas toujours dire l'expliquer. Oui, nous constatons une dissonance visuelle ou

¹ Il suffit de citer un seul passage où on lit ceci : *il y a encore un besoin de l'œil qui est conforme aux lois de la statique* au lieu de dire *conforme aux lois de la physiologie* ou d'une *statique esthétique*.

auditive ; nous disons : « cela blesse ma vue » ou cela « choque mon oreille » ; nous fixons ces phénomènes objectivement par une relation mathématique quelconque, mais nous ignorons leur cause.

6^e observation. — Ici, Viollet-le-Duc confond à nouveau le subjectif avec l'objectif, en disant que ce qui plaît aux yeux c'est « la régularité, la stabilité ». Dans d'autres passages encore nous lisons : « ... une proportion faite pour plaire aux yeux » ; « ainsi ont-ils (les Égyptiens) contenté un besoin de l'œil qui veut que la chose portée et la chose qui porte ne soient pas en dehors des angles d'un triangle équilatéral ». C'est bien toujours la même confusion entre deux modes parfaitement distincts de la connaissance. Il y retombe maintes fois et surtout quand il parle de son triangle. Lorsque celui-ci, selon Viollet-le-Duc, ne sera pas applicable à une composition, il y aura dans ce cas, pour l'œil, un défaut de stabilité. Il dit aussi : « l'œil est habitué à suivre certaines lignes qui le satisfont, parce qu'elles sont inclinées suivant les lois de la statique »...

Quelle erreur ! en vérité, il ne s'agit, ici, que des lois de l'optique physiologique.

7^e observation. — Cette fois, Viollet-le-Duc avoue formellement son ignorance, en disant : « Or s'il est difficile de prouver pourquoi une sensation de l'œil est plaisante ou déplaisante, il est possible au moins de définir cette sensation ». Certes, bien définir, ou plutôt bien décrire un phénomène bien observé, c'est le premier pas vers la science ; mais le *but final* de cette dernière est de trouver la *cause* et de dégager les *lois* ou le *général* des phénomènes formant un genre.

8^e observation. — Une fois encore, nous allons trouver Viollet-le-Duc en contradiction avec ses théories statiques et mathématiques, celles qu'il avait confondues tout à l'heure avec celle de la vision. Il dit : « l'œil est un instrument très délicat, même chez les personnes qui n'ont jamais cherché à comprendre en quoi un système de proportion est bon ou mauvais ; par cette raison que l'œil est l'organe dont on use le plus et qu'il agit en dehors du raisonnement. Or, toutes les fois que l'œil peut établir un rapport de mesures dans un édifice, qu'il observe en dépit de l'esprit que tel vide est égal à tel plein, que telle hauteur est égale à telle autre, il établit un rapport

de similitude, non un rapport de proportion..., il se préoccupe, il calcule et il se fatigue bien vite ». A part la distinction qu'il fait entre la similitude et la proportion, ce passage est excellent ; mais il met en contradiction toute la méthode mathématique, statique et de raisonnement dont notre auteur s'est servi jusqu'à présent.

La conclusion de cette observation est :

1^o Que la contemplation esthétique s'effectue sans aucun concept (voir théorie de Kant), qu'elle est *intuitive* ;

2^o Que les rapports entre les parties dépendent de l'œil et non pas de la géométrie.

Ces conclusions sont, toutes deux, parfaitement scientifiques.

9^e observation. — Nous arrivons à une observation qui a une importance capitale, non seulement pour l'œuvre de Viollet-le-Duc, mais pour toute l'esthétique scientifique de l'architecture. Il s'agit d'un phénomène que Viollet-le-Duc a très bien observé, quicque par voie géométrique et il est incontestable que son observation, absolument exacte, représente une véritable acquisition scientifique, malgré sa démonstration défectueuse.

Viollet-le-Duc a étudié l'œil en *géomètre*, c'est-à-dire en ignorant sa nature anatomo-physiologique et en s'attachant à ses propriétés géométriques et physiques. Il a considéré l'œil comme « *une portion de sphère* » sur laquelle les images se projetteraient, comme sur une plaque photographique qui aurait une surface courbe. Il dit : « *L'œil étant une portion de sphère dont le centre est le point visuel, la pinnule, tous les objets viennent se reproduire sur une surface courbe* ». Certes, si l'on considère l'œil comme un appareil photographique, Viollet-le-Duc a raison ; car il est vrai objectivement que les images s'y projettent sur une surface courbe. Mais cela n'a plus de sens si l'on considère l'œil *physiologiquement*. Au point de vue physiologique, l'œil ne voit pas les objets simultanément, mais successivement ; c'est un appareil qui n'est pas stable, qui est mobile. La considération de Viollet-le-Duc n'est donc qu'une considération géométrique.

Maintenant, que faut-il comprendre par le « point visuel » ou par la « pinnule » de Viollet-le-Duc ? Nous constatons que notre auteur a ignoré les « *points cardinaux* » de l'œil. Que faut-il entendre enfin par le « centre » de l'œil ? Est-ce le

centre géométrique ou le centre de rotation? Pour la physiologie il n'y a pas qu'un centre; il y en a deux; et ils s'appellent le point nodal antérieur et le point nodal postérieur. Or, comme la distance de ces deux points n'est pas grande ($0^{\text{mm}},34$), on la néglige (voir l'œil réduit de Listing, fig. 3). L'importance de l'observation de

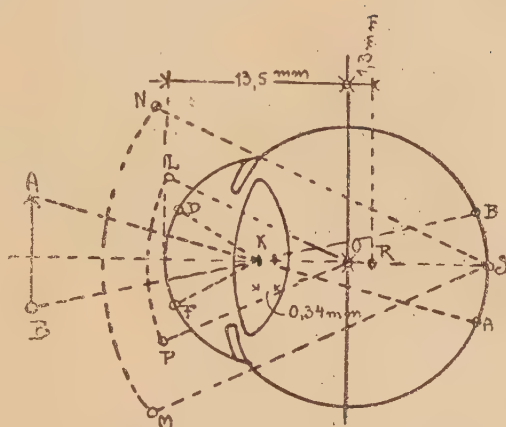


Fig. 3. OÛIL RÉDUIT DE LISTING.
(K = point nodal; C = cornée; O = centre géométrique de l'œil; R = centre de mouvement rotatoire.)

Viollet-le-Duc se trouve dans le fait que notre auteur, tout en ignorant l'optique physiologique, est arrivé à découvrir une loi exacte de la vision, quoique cette loi résulte en réalité du mouvement de notre œil et non pas de ce que, comme il l'a cru, la projection des images se fait sur une « portion de la sphère¹ ». Voici l'exemple donné par Viollet-le-Duc : « Soit A le point visuel, BC un mât (fig. 4) divisé en quatre parties : Ba , ab , bc et cC , égales. Ces parties se reproduisent pour l'œil en quatre parties inégales : $B'a'$, $a'b'$, $b'c'$ et $c'C'$. Donc si l'on veut que le mât paraisse divisé en quatre parties égales, il est nécessaire — le point visuel étant A et le mât DE (fig. 5) — de joindre les points $E D$,

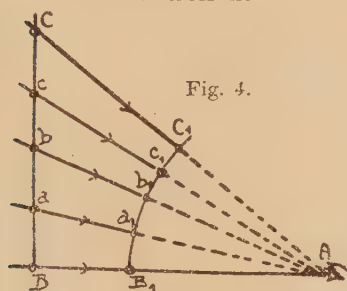


Fig. 4.

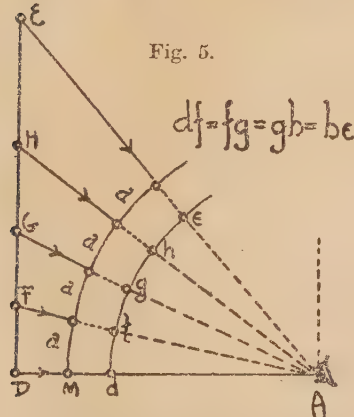


Fig. 5.

¹ On ne sait pas au juste si Viollet-le-Duc a pensé à la rétine, (ceci est possible) ou à la cornée (voir les 3 possibilités pour ce dernier cas dans la fig. 2: SNM, OLP & KDF).

moins que les plus petites (voir la fig. 7) nous trouvons la portion de la circonférence $N M$, la même que celle de Viollet-le-Duc. Cependant, ce qui nous paraît absurde chez Cl. Perrault, comme chez Viollet-le-Duc, c'est le fait que l'œil (fig. 7, C et fig. 5 à 6, A) se trouve sur le sol !...

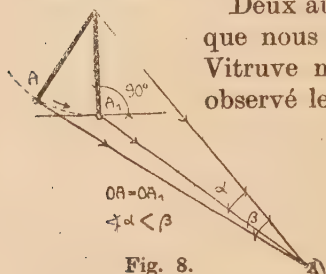


Fig. 8.

Deux autres dessins (fig. 8 à 9) de Cl. Perrault que nous avons empruntés à la traduction de Vitruve montrent que ce dernier a aussi bien observé le phénomène de la vision que Viollet-le-Duc. La seule différence entre eux est que Viollet-le-Duc a élargi et généralisé la loi de la vision des lignes verticales. Il est curieux que tous les deux soient arrivés à des conclusions exactes, tout en ignorant

la physiologie optique, pour laquelle la forme courbe de la ligne de projection est due uniquement au mouvement de l'œil. En réalité, cette ligne n'existe pas ; car réellement, elle signifierait la simultanéité, qui est physiologiquement impossible. Cette ligne n'est donc qu'une trajectoire d'un mouvement circulaire. D'ailleurs, le phénomène en question est indépendant de la forme sphérique de la rétine ; car, sur la plaque plane d'un appareil photographique, on obtiendrait le même résultat, si l'on donnait à l'appareil un mouvement rotatoire analogue à celui de l'œil.

Ajoutons que les Anciens se sont déjà servis dans la pratique des lois exprimées dans les fig. 8 à 9 et que Euclide fait mention, dans ses *Eléments*, des phénomènes que nous venons d'examiner.

Après cette observation, que nous appelons « la neuvième », que reste-t-il de la « théorie du triangle » de notre auteur ? Evidemment rien ; car ce triangle est sujet au changement, à cause des lois de la physiologie optique qui le modifie. Ce principe n'est donc plus immuable comme le prétendait notre auteur.

Viollet-le-Duc était géomètre et non physiologiste et si sa neuvième observation est juste, ce n'est que grâce à un

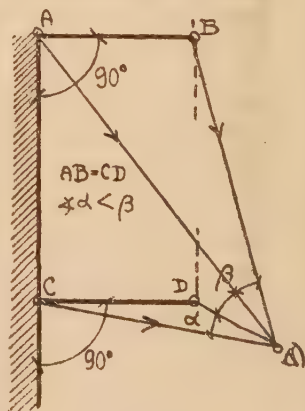


Fig. 9.

hasard de ressemblance entre la géométrie et l'optique-physiologique. Cette ressemblance a fait également croire que la perspective linéaire *était une science de la vision*, alors qu'elle ne l'est pas¹. Sa théorie du triangle est cependant considérée par notre auteur comme la théorie capitale de son esthétique.

Cette théorie, nous l'avons déjà dit, est plus générale que celle de Vitruve avec ses modules ; mais elle est :

- 1^o théorie géométrique ou *objective*, donc non esthétique ;
- 2^o *théorie restreinte*, car elle n'embrasse qu'une espèce de proportions.

Enfin elle n'explique rien, car elle est purement dogmatique.

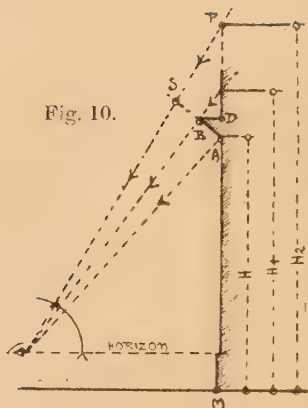
CONCLUSION

Voilà, après une longue étude, ce que l'on peut conclure, à notre avis, de la théorie de Viollet-le-Duc. Le reste, où il confond le *sentiment* avec le *raisonnement*, par exemple en parlant du « tracé des profils » ; où il parle de « l'unité », et du « sentiment de l'unité », de la « première impression » (cathédrale d'Amiens) etc... n'est que de la dialectique, de l'esthétique spéculative, dans laquelle il s'aventure lorsqu'il délaisse son point de vue *géométrique*. Cette partie de l'œuvre manque de système ; on y trouve les connaissances esthétiques confondues avec celles qui ne le sont pas ; le tout est parsemé de nombreuses contradictions. En définitive, l'auteur ne base ses spéculations sur aucune idée fondamentale.

Pour terminer l'étude sur Viollet-le-Duc, il nous reste à souligner le côté pratique de son esthétique, qui n'est pas sans valeur ; car elle se fonde sur des observations exactes, comme celles dont nous venons de parler, ou comme cette autre qui traite des *profils* (voir *Dictionnaire raisonné*, article « Profil ») où Viollet-le-Duc recommande les correctifs nécessaires afin d'éviter que des parties architecturales soient cachées). Mais il a tort en disant, à ce propos, qu'« on évite ainsi l'effet... des saillies horizontales qui marquent une portion des élévations et diminuent la hauteur des édifices » (voir *Dictionnaire raisonné*). C'est faux et Viollet-le-Duc a consi-

¹ Voir notre article sur la *Découverte de la perspective optico-physiologique*, où nous avons démontré l'erreur de cette perspective, qui n'est qu'une discipline géométrique (*Bulletin*, n^o 3, p. 13).

Fig. 10.



la hauteur réelle H^2 , puisque l'angle reste le même¹.

Voilà ce que fut la théorie de Viollet-le-Duc. Malgré tous ses défauts, que nous avons révélés au cours de cette analyse, elle reste une des plus célèbres de toute l'esthétique architecturale en France.

¹ Voir au sujet du profil nos deux articles intitulés « Problèmes de la corniche » (*Bulletin de l'A. de l'E.S.A* N^{os} 4 et 5, 1924).

CHAPITRE IV

L'ALLEMAGNE

L'Allemagne est considérée comme le pays classique des théories sur l'esthétique. Tandis qu'en France on s'est plutôt occupé de créer de belles œuvres, en Allemagne on a préféré raisonner sur le beau.

Il s'agit de deux races diamétralement opposées : la race germanique et la race latine. Cette dernière, étant plus émotive, a donné la preuve d'une imagination créatrice beaucoup plus développée que la première, où la Raison a pris le dessus sur les sentiments, sur cette réaction immédiate, spontanée et irréfléchie. Celle-ci se trouve atténuée chez les Allemands, dont l'esprit philosophique et scientifique est développé à un degré que l'on ne trouve chez aucun autre peuple. De là ce caractère systématique et cette construction architecturale de leurs œuvres qui remplacent toute improvisation. Cependant, entre un artiste qui crée et un esthéticien qui réfléchit sur ce qui est créé, il y'a une profonde différence ; et, il est hors de doute, que si le premier est en même temps le deuxième, ce dernier nuira au premier. Une création artistique est quelque chose d'immédiat, de spontané, d'instinctif et l'artiste n'a qu'à se confier entièrement à son sentiment, à son imagination, tandis que l'esthéticien doit laisser agir sa raison à la place de ses sentiments¹.

C'est là, du moins, le rôle de l'esthéticien-savant, tandis que celui de l'esthéticien-philosophe consiste à rester, en quelque sorte, toujours un artiste, puisqu'il est aussi créateur, quoique à sa façon, différente de celle de l'artiste. La création philosophique est l'art le plus répandu en Allemagne, il n'y a presque plus d'artiste dans ce pays qui ne soit en même temps théoricien de son art. Tandis qu'un des plus grands architectes de France, Mansard, n'a rien laissé d'écrit sur son art, le grand musicien allemand Wagner a donné une remarquable esthétique de la musique, qui eut, sans aucun doute, une influence prédominante sur son œuvre et nous

¹. Autrement il écrirait une œuvre d'art sur l'art.

l'affirmons au risque de lui nuire. Car il n'y a pas d'art plus immédiat que la musique et sa spontanéité, au cours d'une création, se trouve freinée par tout ce qui est en dehors d'elle. Une théorie est toujours un programme étranger à la création ; c'est ce qui explique le mouvement contemporain, qui, en peinture, n'est que l'interprétation de notre intelligence, et où tout sentiment direct est écarté. En un mot, c'est de l'art intellectuel, voire même de l'art mathématique.

Cela posé, il est logique de s'attendre à un progrès esthétique plus marqué en Allemagne qu'ailleurs. C'est, en effet, dans ce pays que le domaine de la philosophie a été le plus et le mieux cultivé ; c'est là que nous trouverons, pour l'esthétique de notre art, les documents les plus riches. En Allemagne comme partout, l'esthétique de l'architecture fut traitée de deux façons : en tant qu'esthétique restreinte et en tant que partie de l'esthétique générale. La première fut cultivée par les architectes, la seconde par les philosophes. Ceux-ci considérèrent les beaux-arts comme une annexe à leur système esthétique, consacré, en majeure partie, aux problèmes généraux de l'esthétique. Du principe commun qui fut établi pour l'art en général, on essaya de déduire tous les beaux-arts et d'établir leur division et classification. Ce problème a reçu, depuis Aristote jusqu'à nos jours, les solutions les plus divergentes et, bien souvent, en contradiction avec l'idée fondamentale du système esthétique correspondant. Quant à l'esthétique restreinte de l'architecture, elle était traitée d'une façon plus scientifique ; elle s'adressait aux faits concrets de cet art et non plus à des concepts, dont l'esthétique générale chercha à trouver l'application dans le système des arts. L'étude qui suivra montrera la différence et la valeur de ces deux méthodes d'investigation.

Commençons par l'esthétique de l'architecture, que nous avons essayé de dégager des systèmes esthétiques des principaux philosophes.

1. KANT (1724-1804)

Ce philosophe distingue la beauté libre et la beauté adhérente. La première existe en elle-même ; la seconde, en vertu d'un concept.

D'après cette division générale, l'architecture est placée

dans les arts adhérents ou non-libres, c'est-à-dire ayant un but pratique à accomplir. Elle appartient, avec la sculpture, aux arts plastiques¹. Cependant, tandis que le but de cette dernière est de représenter dans la matière les concepts des choses telles qu'elles pourraient exister aussi dans la nature, la première est l'art de représenter les concepts des choses qui ne sont possibles que par l'art. Toutes les deux n'appartiennent aux beaux-arts que par leur finalité esthétique. Dans l'architecture « la chose principale c'est un certain emploi de l'objet artistique. Cette condition borne les idées esthétiques. Dans la première (la sculpture) le principal est l'expression seule des idées esthétiques². »

« Ainsi, les statues des hommes, des dieux, des animaux, etc. appartiendraient à la sculpture, tandis que les temples ou les palais à fin de réunions publiques, les arcs de triomphe, les colonnes, les cénotaphes, etc., élevés en l'honneur de quelqu'un, appartiendraient à l'architecture (*Baukunst*). »

Or, Kant range dans cette dernière aussi tous les ustensiles (le travail du menuisier, etc., les choses qui servent à un emploi quelconque). « Car, dit-il, c'est dans la conformité du produit à un certain emploi que consiste l'essentiel d'une œuvre architecturale » (*Bauwerk*). Par contre, une œuvre statuaire, qui n'est faite que pour son apparence (visuelle) et qui ne doit plaire que par elle-même, n'est qu'une simple imitation de la nature au moyen de la représentation corporelle, tout en tenant compte des idées esthétiques.

Cependant, la vérité sensorielle ne doit pas aller si loin qu'une sculpture n'apparaisse plus comme une œuvre d'art, c'est-à-dire comme produit d'une volonté libre (*Willkür*). « L'art, disait déjà Aristote, ne consiste pas dans une imagination aveugle de la nature. »

Kant divise les arts plastiques en deux groupes :

- a) les arts de la vérité sensorielle (*Sinnenwahrheit*) ;
- b) les arts de l'apparence sensorielle (*Sinnenschein*).

La sculpture, comme nous venons de le voir, appartient au premier groupe, la peinture, au second. Que devient l'architecture dans cette division ? Kant n'en dit rien. Il ne parle même plus d'elle et s'occupera dorénavant de la peinture qui « représente l'apparence sensorielle artistiquement liée

¹ *Kritik der Urtheilskraft*, éd. Vorländer, 1913, p. 178 ff.

² Loc. cit.

avec les idées¹ ». Il range dans cette dernière l'art des jardins luxueux, qui consiste dans « le bel arrangement » des produits de la nature. Cependant, il se rend compte qu'il semble étrange de considérer l'art des jardins comme un genre de la peinture. Son explication ne démontre aucunement la prétendue parenté entre des ceux arts². Il oppose l'art des jardins à l'art architectural, qui est conditionné par *le concept de l'objet*, tandis que le premier représente, pour Kant, « le jeu libre de l'imagination dans l'intuition » (*Beschauung*). Or, à côté de l'art des jardins, Kant range aussi dans la peinture la décoration des chambres (la tapisserie, l'ameublement, etc.) qui sert, elle aussi, à l'apparence (*Aussicht*). Il y range ensuite « l'art de s'habiller selon le goût » les bagues, les tabatières, etc., « Car, dit-il, un salon, en un jour de fête, avec ses décorations de toutes espèces (y compris même la toilette des dames) représente une sorte de tableau qui, tout comme un tableau proprement dit, n'est là que pour être vu (*Ausschein*) », c'est-à-dire afin d'entretenir le jeu libre entre l'imagination et les idées sans avoir pour but d'occuper le jugement esthétique³. Ce jugement, en ce qui concerne la beauté de cet art, ne s'occupe ici que des formes ; mais, « sans aucun égard pour le but (*ohne Rücksicht auf einem Zweck*) c'est-à-dire telles qu'elles se présentent à nos yeux ou dans leur ensemble, et selon l'effet qu'elles produisent sur l'imagination⁴.

Dans un autre endroit, Kant souligne davantage ce point de vue formaliste : « Dans la peinture, dans la sculpture, en un mot dans tous les arts plastiques, y compris l'architecture et l'art des jardins en tant qu'ils sont des beaux-arts, la chose essentielle c'est le dessin. Or, ce qui, dans celui-ci, fait le fond de toutes les dispositions du goût, ce n'est pas ce qui plaît par la sensation ; mais uniquement ce qui plaît par la forme⁵ ». Selon Kant, les excitations provenant des couleurs concernent la sensation ; mais pas le beau. Or, la forme impose des bornes aux couleurs, tout en les anoblissant. Le dessin et la composition sont seuls capables d'être l'objet proprement dit du jugement esthétique pur.

¹ Ibid., p. 179.

² Ibid., dans la remarque à la page 179.

³ Ibid., p. 180.

⁴ Ibid., p. 180.

⁵ Ibid., éd. Vorländer, p. 64.

Quant aux colonnes qui entourent un édifice magnifique (*Prachtgebäude*), elles appartiennent, selon Kant, à la décoration (*Zierart*). Celle-ci se distingue du bijou (*Schmuck*). Ce dernier n'est pas immanent à une belle forme et représente une lésion à la vraie beauté (*tut der echten Schönheit Abbruch*). Ainsi, un cadre doré par exemple, ne sert, par son excitation, qu'à recommander le plaisir en vue du tableau qu'il encadre, tandis que s'il sert en tant que décoration, il est quelque chose qui s'ajoute extérieurement à la représentation d'un objet, en augmentant la plaisir du goût.

« Par conséquent, la décoration ne fait pas la partie intérieure dans la représentation totale d'un objet, mais la partie extérieure en tant qu'un simple ingrédient¹ ». Ce deuxième et dernier passage qui concerne l'architecture est on ne peut plus confus. Si l'on considère Kant en tant que formaliste, on ne peut comprendre que la colonnade soit traitée de « simple décoration » et non pas comme l'élément essentiel de l'architecture, auquel celle-ci doit le rythme et l'articulation des masses sans vie.

Si on le considère en tant qu'idéaliste, l'architecture ne serait pas un art, car elle ne peut pas, comme la sculpture, exprimer les idées esthétiques. Si, enfin, on prend en considération son affirmation que la beauté architecturale se trouve dans la confirmité avec son emploi ; c'est-à-dire si l'on attribue une certaine fin ou contenu aux œuvres de cet art, on ne comprendra plus alors le principe fondamental de Kant : la beauté sans concept ou la « finalité sans fin... ». La définition de l'architecture donnée par Kant est, par conséquent, une définition téléologique et non pas esthétique. Il est vrai que Kant se défend lui-même d'avoir voulu donner une théorie définitive des arts. Ce n'était, de son propre aveu, qu'un simple essai. Soit ; mais, même en tant qu'un essai, sa théorie des arts ne se rattache en aucune façon à sa théorie du beau en général. La conception essentielle de celle-ci est la *subjectivité du beau*. Or, celle-ci se transforme, dans sa théorie des arts en une conception contradictoire : le beau y devient un phénomène objectif.

M. Basch constate la même contradiction et y trouve la « preuve manifeste que la théorie de l'art a été conçue par Kant

¹ Ibid., p. 65.

postérieurement à celle de la théorie du Beau en général, qu'elle a influé sur cette dernière et qu'il (Kant) n'a rien fait pour mettre d'accord ces deux conceptions différentes¹. Or, cet auteur cite aussi l'objection faite à Kant par Hermann Cohen, « un partisan aussi intransigeant de son esthétique », selon lequel « la conception du beau kantien n'autorisait en aucune façon l'introduction, dans le système de l'art et de l'artiste... » Cohen a pu dire avec raison que, si notre philosophe avait été conséquent avec lui-même, il aurait dû déclarer que l'art ne fait partie du beau². Pour ce qui concerne l'architecture, qui appartient, selon Kant, à la beauté adhérente et aux arts non-libres, la contradiction avec sa théorie du beau en général est manifeste.

En résumé, Kant a dit très peu de choses sur l'architecture. Son idée maîtresse que « la conformité du produit à un certain emploi est l'essentiel d'une œuvre architecturale » est complètement erronée, car s'il y a une conformité ce n'est que celle qui concerne la beauté et jamais celle qui concerne l'utilité. La meilleure preuve est donnée par les monuments funéraires et décoratifs, qui appartiennent à l'architecture pure, n'ayant aucun autre but que l'art lui-même,

La partie concernant les arts est, sans aucun doute, la partie la plus faible de l'esthétique de Kant. Cela est compréhensible, puisque cet auteur a très peu goûté et connu les arts et les a encore moins exercés. Cela prouve, comme le dit Hartmann : « combien peu est nécessaire le matériel empirique pour les grands penseurs », lorsqu'ils ont à écrire une esthétique. Il s'agit pour eux de créer une esthétique à la façon d'une œuvre d'art, bien que nous nous adressions à des choses déjà créées, des œuvres d'art elles-mêmes. En un mot, ce sont là, comme le dit Charles Lalo, de véritables « collections d'œuvres d'art sur l'art » ; ici, c'est une œuvre d'art philosophique sur l'art architectural.

II. SCHOPENHAUER (1788-1860)

Elève de Kant, et l'un des génies les plus universels du siècle dernier, Schopenhauer a accordé à la théorie des arts et particulièrement à celle de l'architecture, une place infini-

¹ *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1896 ; p. 405-406.

² *Ibid.*, p. 406.

ment plus grande que celle concédée par son maître et il a traité cette dernière d'une façon originale et intéressante à la fois.

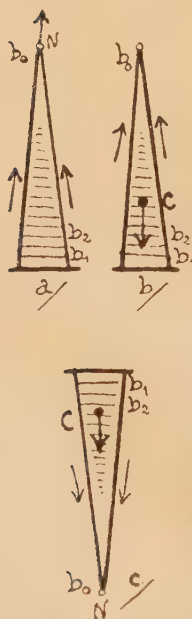
Pour Schopenhauer, comme pour Kant, l'architecture se distingue des autres arts plastiques et des arts en général en ce qu'elle n'est pas la copie des choses, mais la chose elle-même. Elle n'est pas une belle apparence (*Schein*) mais une belle réalité¹. L'architecture est un art utile. Cependant, cette utilité représente un but étranger à l'architecture en tant qu'art. Le devoir de l'architecte artiste est de ne s'occuper que du but purement esthétique. L'architecture n'est qu'un bel art qu'en tant qu'elle représente, d'une façon visible, le rapport esthétique entre les parties et le tout, rapport qui consiste dans la manifestation de la lutte entre le poids et le support.

a) THEORIE STATIQUE DE L'ARCHITECTURE

L'essentiel de sa théorie de l'architecture se résume dans cette affirmation : « Si nous considérons l'art de bâtir (*Baukunst*) uniquement en tant qu'un bel art, c'est-à-dire sans envisager sa destination pratique, qui le met au service de la volonté et non à celui de la connaissance pure, en général, nous ne pouvons pas lui assigner d'autre but que celui de représenter quelques-unes de ces idées qui sont au degré le plus bas de l'objectivation de la volonté, telles que celles de la pesanteur, de la cohésion, etc..., ces propriétés générales de la matière qui sont les manifestations les plus visibles (*Sichtbarkeiten*) et les plus sourdes (*dumfsten*), en quelque sorte les tons de la « base » fondamentale de la nature. Cette représentation doit se produire d'une façon claire pour l'intuition. » Le plus clair de cette proposition assez abstraite, c'est la distinction entre le but esthétique et le but utile, celui-ci considéré comme étranger au premier et n'ayant aucun rapport avec l'architecture en tant qu'art. La partie obscure est celle qui porte sur l'idée et sa représentation, ce qui révèle le caractère d'une esthétique de contenu chez notre auteur. Ses idées de pesanteur, de cohésion, etc., qui, d'après lui, seraient l'essence même de l'architecture, semblent intéresser plutôt la physique que l'esthétique. Or, Schopen-

¹ Remarquons que cette distinction date déjà de Platon.

hauer affirme que le but unique de l'architecture est : « la lutte entre la pesanteur et la rigidité, car c'est là justement la seule et unique étoffe de la belle architecture » (p. 58. *Welt als W. und V.* édition Gotta). En un mot, il s'agit nettement de la résistance des matériaux!... Cette affirmation ne vise que des rapports purement statiques, qui n'ont rien de commun avec l'esthétique. Et pourtant, pour Schopenhauer, le devoir ou le but de l'architecture n'est autre que de représenter cette lutte de plusieurs façons, à condition que ce soit d'une manière parfaite et claire. C'est une affirmation absurde au point de vue esthétique et il est facile de s'en rendre compte en contemplant une tour gothique (voir la fig. 11). Au point de vue esthétique, cette tour se dresse vers le ciel et c'est bien là sa valeur symbolique ; tandis qu'au point de vue statique, elle ne peut tendre que vers la terre ; peu importe que sa pointe soit en haut ou en bas (fig. 11, b et c). Telle est la loi de la pesanteur !



Il y a donc là, comme on le voit, deux phénomènes tout à fait opposés. Une colonne aussi, se dresse vers le haut et pourtant, selon la loi de la pesanteur, c'est vers le bas qu'elle doit tendre, vers le centre de la terre. La raison pour laquelle la tour gothique et la colonne semblent se dresser vers le haut, se trouve, à notre avis, dans le fait que nos yeux, en les regardant, se dirigent vers son point de fuite N (fig. 11 a), en partant de sa base, qui diminue perspectivement vers le haut (fig. 11 a). Théodor Lipps¹ prétend à son tour que la colonne se dresse vers le haut, parce que c'est « Moi » qui me dresse en m'identifiant avec elle. Cependant, le phénomène de la tour gothique, qui semble se dresser, s'explique suffisamment par les mouvements de nos yeux et se passe même de l'*Einführung* dans le sens que Lipps prête à cet acte esthétique.

L'erreur de Schopenhauer se trouve donc dans la confusion des connaissances statiques

¹ Voir son livre *Raumästhetik*, 1897.

Lipps est considéré comme un des plus importants représentants de la théorie *Einführung*.

ou objectives avec celles qui appartiennent à l'esthétique. La statique, qui est une des sciences des phénomènes objectifs, annexerait donc les phénomènes esthétiques, qui sont, eux, purement subjectifs !... Certes, la statique considère une poutre comme un poids dont la force se dirige vers le bas (fig. 12) et auquel s'opposent, dit-elle, les supports avec leurs forces dirigées en sens contraire, vers le haut. Cependant, ce dernier fait ne repose sur aucune réalité et n'est qu'une interprétation esthétique ; car le support qui « s'oppose » à un poids et dont les forces se « dressent vers le haut » a la même tendance à tomber vers le centre de la terre que le poids lui-même. Par conséquent, l'activité que nous attribuons au support n'est qu'un attribut humain que nous lui prêtons. Ajoutons seulement que cette erreur¹ doit être considérée en statique comme purement formelle et sans aucun inconvénient pour cette science, tandis qu'en esthétique, l'erreur de Schopenhauer est fondamentale. Les conséquences de cette erreur furent fatales aux recherches esthétiques postérieures comme aux siennes propres. Il va même jusqu'à conclure que cette lutte entre les forces matérielles représente l'unique étoffe de l'architecture, que c'est là le but esthétique de celle-ci (p. 58, op. cit.).

Inutile de dire combien cette idée de Schopenhauer fut nuisible aussi pour l'esthétique scientifique et son développement... Dans la suite de sa théorie statique, notre auteur aborde le problème de la finalité, en disant que la beauté d'un édifice se trouve « dans la finalité de chaque partie » vis-à-vis du tout. Cependant, cette affirmation, qui a l'air d'une loi formelle de l'harmonie, n'éloigne pas notre auteur de sa théorie statique ; « car, dit-il, ce rapport de finalité clairement visible doit être établi de telle sorte que si l'on enlève une partie de l'édifice, celui-ci soit condamné à l'écrou-

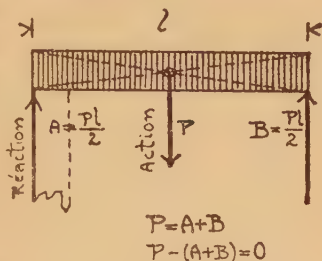


Fig. 12.

¹ En effet la pièce A (fig. 12) qui « soutient » le poids P ou la poutre, non seulement ne pousse pas vers le haut, mais tend vers le centre de la terre, de la même façon que la poutre, avec cette différence qu'à son propre poids s'ajoute encore celui de la moitié de la poutre.

Si le support poussait réellement la poutre vers le haut, il arriverait que, si l'on enlevait la poutre, le support monterait, comme un ressort affranchi d'un poids qui le comprimait.

lement ». C'est bien toujours l'ingénieur qui parle. Mais de ce que l'édifice ne s'écroule pas, doit-on conclure qu'il est beau? Et si, au contraire, il s'écroule, cette catastrophe concernant sa construction et non son esthétique nous autorisera-t-elle à contester sa beauté?

Schopenhauer se montre plus ingénieur encore lorsqu'il prétend que « chaque partie doit porter autant qu'il lui convient ». C'est là, d'après lui, que la lutte entre la rigidité et le poids se montre, en révélant « la vie, les manifestations de la volonté de la pierre » et que « les degrés les plus bas de l'objectivation de la volonté s'extériorisent d'une façon claire » (p. 59). Voilà un langage tout à fait erroné au point de vue esthétique. De plus, l'équilibre statique ne représente aucunement la lutte ; mais au contraire la paix. Comment, d'ailleurs, pouvons-nous avoir l'impression de lutte si l'édifice reste debout, c'est-à-dire dans l'immobilité, dans l'équilibre? Seul, au contraire, un déséquilibre, un commencement d'écroulement, par exemple, pourrait nous la faire ressentir. C'est donc de l'équilibre esthétique qu'il s'agit et non pas de l'équilibre statique de Schopenhauer. Les termes tels que : lourd, léger, opprimé, etc... ne sont pas des termes tirés de la statique, mais de notre interprétation subjective des choses due à l'*Einfühlung* ou imitation de ce que nous voyons ; ce sont des termes esthétiques. La statique a besoin de savoir si une colonne porte suffisamment ; et elle y arrive au moyen du calcul, donc *a posteriori*. Pour l'esthétique il ne s'agit que de « sentir » si la colonne est robuste ou faible. C'est une connaissance *a priori* et immédiate, une connaissance avant toute expérience. En d'autres termes, quand, nous plaçant au point de vue esthétique, nous trouvons qu'une chose est forte ou faible, il ne s'agit que d'une apparence. Victor Basch déclarait un jour¹ dans le même sens que la « réalité n'existe pas », ce qui revient bien à dire en esthétique qu'il n'y a que des apparences. Mais elles sont, au fond, des réalités absolues pour l'esthétique, tandis que pour la science, elles ne sont que des apparences.

En voulons-nous un exemple ? Prenons les couleurs : l'esthétique architecturale les classe en lourdes et légères, ce qui n'a aucun sens pour la statique. Et pourtant, au Palais

¹ Pendant un examen de doctorat, le 20 déc. 1920, à la Sorbonne.

des Doges, on n'a pu alléger le poids écrasant de l'étage supérieur qu'en lui donnant un ton rosâtre, une couleur légère, animée par de petits carrés formant des dessins symétriques et répétés, et c'est en « animant » ainsi cette surface lourde, qu'on est parvenu à la rendre esthétiquement plus légère.

La « vie », les « manifestations de la volonté » de la pierre, ce sont des expressions qui semblent se rapporter à l'esthétique. Il n'en est rien ; il ne s'agit ici que de la force de la pierre, de sa résistance, baptisées « vie », « volonté ». Mais, ce n'est que lorsque cette pierre est rapportée à notre Moi qu'elle peut devenir un objet esthétique, c'est-à-dire une chose vivante. Cette vie attribuée par Schopenhauer à la matière n'est qu'une propriété objective de celle-ci et c'est à tort qu'il la considère comme subjective ou esthétique.

Au point de vue statique la colonne représente un poids au même titre que l'entablement, et celui-ci ne fait qu'alourdir le poids de la colonne. Donc, quand on parle de la colonne « qui tient » l'entablement ou « qui se dresse » en haut, on signale un phénomène purement esthétique. Lipps a eu raison en disant que nous nous dressons avec la colonne. C'est à cause de l'*Einfühlung* que nous disons : cette colonne porte *fièrement* son poids, alors qu'au fond, c'est nous-mêmes qui le portons.

Un autre esthéticien, Lotze (1817-1881), antérieur à Lipps, se montre partisan, inconscient, il est vrai, de la théorie de l'*Einfühlung*, en disant : « Les proportions de l'architecture, ses piliers qui soutiennent (tendent en haut) les charges entassées en largeur au-dessus d'eux, *tout cela ne nous serait compréhensible qu'à demi, si nous ne possédions pas nous-mêmes une force active (eine bewegende Kraft) et le souvenir d'avoir soulevé des charges et combattu des résistances... c'est-à-dire si nous n'étions pas capables d'estimer la sensation de ces forces qui sommeille en nous* et qui se manifeste dans le rapport entre les parties d'un bâtiment qui *portent* et celles qui sont *portées* ». Les cariatides de l'Erechtée ne peuvent qu'illustrer cette proposition de Lotze, que nous avons empruntée au livre de Paul Brandt¹. La conclusion à en tirer est la suivante : l'application de la théorie de l'*Einfühlung*

¹ P. Brandt : *Sehen und Erkennen*, 1910.

à l'architecture, enlève à la théorie de Schopenhauer toute sa valeur esthétique. Et quant à l'explication statique, il résulte de tout ce que nous venons de dire qu'il existe deux statiques ; la statique esthétique, où « notre Moi porte » et « est porté » et la statique proprement dite, où c'est la colonne qui porte, mais sans aucun rapport avec notre Moi, phénomène purement objectif. La statique de Schopenhauer appartient à ce deuxième domaine, tout comme la finalité qu'il attribue à la forme des colonnes, en disant que cette forme est une des plus simples de par son but déterminé. Pour que cette finalité pût entrer dans le cadre de l'esthétique, il faudrait qu'elle eût quelque rapport avec notre Moi.

Quant au problème des matériaux, il se pose à l'esthéticien tout autrement qu'à Schopenhauer. Nous retrouvons ici encore le principe statique de notre auteur : la lutte des forces antagonistes. Il condamne un édifice construit en pierre ponce et le déclare laid, à cause de la faible résistance de cette matière. Un tel édifice, selon lui, nous apparaît comme un « édifice simulacre » (*Scheingebäude*). Pour rester fidèle à son principe et par respect pour l'unité de son système, Schopenhauer n'admet pas, non plus, les constructions en bois : ici aussi, la lutte des forces antagonistes ne se manifeste que faiblement. Il suffit de rappeler les charmantes villas suisses, pour prouver le contraire.

Dans son deuxième article (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II vol., édition Griesebach) consacré à l'architecture et intitulé *Zur Aesthetik der Architektur*, Schopenhauer précisera d'une façon beaucoup plus serrée la théorie statique exposée dans le § 43 de son œuvre principale¹. Il reprend en disant : « Le thème unique et permanent de l'architecture est : poids et support (*Stütze und Last*)² ». Comme exemple idéal, il mentionne la colonne et l'entablement. Les ordres des colonnes sont, selon lui, la « base fondamentale » (*Generalbass*) de l'architecture. Quant au mur, Schopenhauer croit que le poids et le support s'y confondent : « Tout y est, dit-il, le poids et le support à la fois » ; d'où, selon lui, « pas d'esthétique³ ». C'est inexact, l'architecture gothique nous le prouve suffisamment. L'arc aussi est condamné dans la théorie de

¹ *Die Welt als Wille u. Vorstellung*, I vol., éd. Gotta.

² *Die Welt als W. u. V.*, II vol., p. 481.

³ Loc. cit. p. 481.

Schopenhauer ; car la séparation entre le poids et le soutien n'y est pas parfaite.

Le problème du rapport entre le vide et le plein n'a pas attiré l'attention de notre auteur. D'après les lois de la statique esthétique qui régissent ce rapport, un grand vide « porte » un vide plus petit, tandis que celui-ci ne peut pas porter celui-là. Si ces lois sont vraies, que devient ici la théorie statique et objective de Schopenhauer ? Pour celle-ci le vide qui *porte* serait chose quelque de paradoxal, car le vide *c'est l'absence totale de matière*. Or, pas de matière, pas de lutte entre poids et support, donc pas de phénomène esthétique. Par contre, Schopenhauer s'occupe du rapport entre le mur plein et les colonnes. Il compare le premier à un son uniforme et les colonnes à une gamme exécutée à des intervalles réguliers, Il y a donc, pour lui, un rythme dans la succession des colonnes, ce qui vient du reste à l'appui de notre affirmation que l'architecture est un art du temps. Et alors ce que l'on appelle la proportion ne serait autre chose que le rythme. Mais Schopenhauer n'est pas de cet avis. Il traite les intervalles des colonnes et leur régularité en géomètre. Là encore, il est dans l'erreur au point de vue esthétique ; car c'est seulement lorsque nous nous trouvons à distance suffisamment grande que ces intervalles nous paraissent égaux, c'est-à-dire que nous les voyons géométriquement. Mais pour de moindres distances, ils se raccourcissent perspectivement et à mesure que décroît la distance qui les sépare de nos yeux.

Quant au galbe, Schopenhauer l'explique également par sa théorie statique. Il affirme qu'il doit être conique, ignorant que, d'après la formule classique, le galbe est une courbe qui fait rétrécir la colonne à la fois *vers le bas*, et *vers le haut*. Ce dernier fait et l'explication qu'il donne du galbe ne peuvent que contredire sa théorie du galbe. Le principe d'amincissement conique ne se trouve que dans les manifestations de l'architecture gothique (la tour gothique par exemple). Mais Schopenhauer oublie que le poids et le support, dans une tour gothique, de même que dans une colonne, ne manifestent aucune lutte, puisque, selon ses propres arguments, ces deux forces antagonistes y sont « confondues », comme il le dit à propos du mur. Le phénomène esthétique de l'*enthasis* et celui de l'amincissement en général reposent sur

des raisons autres que les lois statiques et géométriques. Par conséquent, appliqué à l'amincissement de colonne le principe statique de Schopenhauer, principe régulateur qui prétend déterminer le juste rapport entre le poids et le support, ne serait autre chose qu'un principe d'*harmonie* seulement; au lieu de l'exprimer par un *rapport modulaire* (comme l'a fait Vitruve), il l'interprète comme un *rapport statique*. Or, ce *juste rapport* entre les parties, dont nous sommes déjà las d'entendre parler, n'a jamais été expliqué, c'est-à-dire que nous n'avons jamais compris le « pourquoi » esthétique des rapports proposés, qu'on prétendait, à grand tort, être universels (comme par exemple la coupe d'or de Zeising).

Schopenhauer reste toujours fidèle à son principe statique, la lutte entre les forces antagonistes du poids et de son support, bien qu'il reconnaisse que l'on construit, en pratique, avec le $1/20$ de la résistance; c'est-à-dire que le support est vingt fois plus fort que le poids, alors que son « juste rapport » est un rapport d'égalité entre le poids et le soutien. Notre auteur n'admet pas non plus l'emploi des « culs-de-lampe » (*Erker*), car cette forme, selon lui, ne nous montre pas ce qui la porte et étonne notre esprit, par le fait qu'elle semble suspendue en l'air. C'est là encore une interprétation objective des phénomènes architecturaux. Un « cul-de-lampe » est une belle forme architecturale; mais, pourquoi est-elle belle? c'est précisément la question que l'esthétique scientifique se propose de résoudre. Or, Schopenhauer ne s'est presque pas préoccupé de la forme et c'est un des grands défauts de sa théorie.

L'explication de l'inquiétude que le cul-de-lampe éveille chez le spectateur (si la saillie, par exemple, est trop grande) est à rechercher dans la *physiologie*, notamment dans le *sens de l'équilibre*, le *sens musculaire*, le *sens de l'attitude*, etc., bref dans l'état physiologique provoqué par l'imitation de ce que nous avons vu en dehors de nous. Ainsi, lorsque nous contemplons la tour de Pise nous prenons, par une imitation instinctive, une attitude de déséquilibre et c'est pour cela qu'elle nous donne l'impression de s'effondrer. En vérité, c'est toujours « Moi » qui perds l'équilibre. Dire que c'est *la tour* qui penche et qui a l'air de tomber, signifie que cette tour est devenue « Moi » ou que « Moi » est devenu « elle ». Car, objectivement, si cette tour ne tombe pas et n'est pas

tombée jusqu'à présent, c'est qu'elle est, objectivement ou statiquement, en parfait état d'équilibre ; le calcul statique pourrait facilement nous le prouver. C'est pour la même raison que la symétrie produit un effet d'équilibre.

Le déséquilibre d'un édifice asymétrique (par exemple St-Etienne-du-Mont à Paris) n'existe que par rapport à notre « Moi » ; c'est-à-dire esthétiquement et non objectivement.

Pour ce qui concerne le toit, Schopenhauer l'exclut de son esthétique. Un toit haut, dit-il, « n'est ni poids ni support » (*Weder Stütz noch Last*). Voilà à quelle erreur arrive notre auteur en voulant défendre à tout prix sa théorie étroite et exclusive ! Pour la sauver, il est obligé de condamner les toits gothiques, les dômes de St-Pierre, du Louvre, etc., c'est-à-dire les plus belles formes du couronnement architectural !!!

Fiat principium, pereat mundus...

B) LE FORMALISME ET L'IDÉALISME DE SCHOPENHAUER

Après avoir étudié l'ensemble de son esthétique architecturale et avoir démontré son erreur, il nous reste encore à examiner quelques idées secondaires de sa théorie.

L'architecture est, selon Schopenhauer, un des beaux-arts, en tant qu'elle poursuit un but esthétique, quoiqu'elle se rattache à un but utile, qui lui est esthétiquement étranger (*ausserästhetisch*). Selon lui, le vrai et le seul but esthétique de l'architecture est dans la manifestation visible de l'antagonisme des formes inorganiques de la nature, la lutte entre le poids et le soutien et non dans l'application des principes formels tels que la régularité, la proportion, la symétrie, etc. Schopenhauer néglige donc complètement le côté formel de l'architecture. Quant au contenu, il le réduit au seul combat entre le poids et le support, oubliant que l'idée d'un temple, d'une cathédrale, l'expression d'un tombeau représentent des conceptions que l'on ne saurait déduire de son antagonisme statique ou du dynamisme de forces luttant entre elles. Il est évident que de telles idées sont beaucoup plus élevées que ses « idées » de la matière...

Schopenhauer soutient que « le plaisir esthétique repose partout sur l'intelligence d'une idée platonicienne », ce qui prouverait que l'esthétique de notre auteur est celle du

contenu. Cependant, nous avons vu que ces idées platoniciennes dans son esthétique architecturale ne sont que des qualités ou des propriétés de la matière et qu'elles n'ont, par conséquent, rien de commun avec les idées esthétiques ; qu'elles sont uniquement du domaine de la statique ou de la physique.

Nous avons dit que Schopenhauer rejette le formalisme architectural et quand il lui arrive de parler de la forme régulière, de la proportion et de la symétrie, c'est en géomètre qu'il le fait. « Ces choses, dit-il, ne sont pas des idées ; leur place est dans la géométrie ; ce sont des qualités de l'espace ; donc elles ne peuvent pas être l'objet des beaux-arts¹ » ! Le formalisme architectural est, somme toute, selon Schopenhauer, d'une « signification secondaire ». Il parle, malgré cela, de « la proportion facilement compréhensible » (celle de 1 : 2 ou 2 : 3) et c'est là une observation extrêmement importante pour l'esthétique scientifique. Malheureusement, il n'en donne aucune explication.

Les autres principes de la théorie de Schopenhauer, comme par exemple celui d'après lequel l'architecture « doit créer dans l'esprit de la nature² » sont sans intérêt. Son *principe logique* en architecture est également erroné ; car le phénomène esthétique n'appartient pas à la pensée ou au « médiat », mais au sentiment ou à « l'immédiat ». C'est là aussi que se retrouve l'erreur de son finalisme statique, qui prétend que le but des formes architecturales est de manifester la lutte entre le poids et le support, lutte que la colonne représente d'une façon idéale, etc. Schopenhauer contredit ainsi la pensée fondamentale de son maître, Kant, qui prétendait, lui, que l'essence de tout ce qui est beau consiste, au contraire, en une *finalité apparente*, « finalité sans fin », et que le jugement esthétique est un jugement sans concept.

Le modèle accompli de l'architecture est, selon Schopenhauer, l'architecture classique ; c'est elle qui est la meilleure illustration de sa théorie statique. Mais l'architecture gothique contredisant cette théorie, notre auteur est forcé de renier cette architecture et ce seul fait suffit pour faire enregistrer

¹ Ibid., p. 485.

² Si Schopenhauer disait : « dans l'esprit de Ma nature à Moi ou de notre nature », il dirait vrai. Mais il parle objectivement d'une nature hors de la nôtre, qui, comme telle, n'existe pas pour l'esthétique.

la faillite de sa théorie. On doit, à ce propos, constater encore une erreur non moins fondamentale que commet Schopenhauer dans la distinction entre « subjectif » et « objectif ». Il dit que : « le style antique est conçu dans l'esprit purement *objectif* (!), tandis que le style gothique est conçu dans l'esprit subjectif ». Mais, peut-il y avoir en esthétique quelque chose qui soit en dehors du subjectif ? Schopenhauer a confondu ces deux termes. Tout ce qui touche à l'esthétique est *subjectif* et il ne peut en être autrement ; c'est élémentaire. Mais le plus grave est que notre auteur se contredit lui-même lorsqu'il s'occupe de l'architecture gothique, dont il ne peut nier la beauté. Il cherche en vain à lui appliquer sa théorie et se voit obligé de conclure que cette architecture « n'étant pas chargée, est ascensionnelle » (*unbelastet in die Höhe gehend*)¹. Si elle est ascensionnelle, que deviennent alors la loi de la pesanteur et sa théorie statique, d'après lesquelles la masse d'une tour gothique ne peut « se dresser » vers le haut ; puisqu'au contraire elle devrait tendre vers le centre de la terre ?

CONCLUSION

Les deux moments essentiels dans l'esthétique architecturale de Schopenhauer, sont :

- 1^o L'idée platonicienne dans son rapport avec la matière ;
- 2^o La théorie du *Stütze und Last* (« Le support et le poids »).

Selon Schopenhauer, « la matière, comme telle, ne peut pas représenter une idée » ; car elle se trouve entièrement dans la causalité : « l'être de la matière, dit-il, est la pure action ». Cette considération nous paraît esthétiquement erronée. Au point de vue esthétique, la matière et la forme sont des termes corrélatifs : pas de formes sans matière pas de matière sans forme. Par conséquent, la matière, en tant que concept métaphysique, n'a aucun sens pour l'esthétique. Schopenhauer le reconnaît aussi, sans se rendre compte de la contradiction avec ce qu'il vient d'avancer. « Aussi, dit-il, chaque qualité de la matière est toujours l'apparence (*Erscheinung*) d'une idée et, comme telle, elle est capable d'être considérée esthétiquement, c'est-à-dire comme connaissance d'une idée qui est représentée en elle. » Et il ajoute :

¹ Ibid., p. 489.

« l'individu est, comme la représentation de l'idée, toujours la matière ». L'esthéticien français Ch. Lévêque s'exprime plus clairement lorsqu'il soutient que « l'architecture prête à la matière inorganique les mouvements ondoyants et aisés de la vie elle-même » (*Science du Beau* T. II, ch. 1 p. 20). En conséquence, la matière considérée objectivement (la physique) ou comme concept (la métaphysique) n'a pas de place dans l'esthétique, pour laquelle elle n'est qu'une condition ou le moyen d'être de la forme.

Passons au rapport entre la matière et la volonté. Schopenhauer qui attribue à la matière des idées telles que la pesanteur, la cohésion, la rigidité, etc... soutient que ces idées « sont les plus faibles objectivations de la volonté ». Ces « idées de la matière » ne sont en rien des idées esthétiques, ce sont des qualités objectives qui existent indépendamment de nous et de notre rapport avec la matière ; c'est, en somme, de la physique et non de l'esthétique. Quant à l'expression « l'objectivation de la volonté » il faut savoir que selon Schopenhauer :

1^o les idées ne sont que les degrés de la volonté, qui est en soi éternelle, en dehors du temps et de l'espace, idée platonicienne ;

2^o Tout le monde matériel n'est que l'objectivation, un devenir de la volonté (*ein Gegenständlich-Werden des Willens*) ;

3^o Le beau se manifeste toujours dès qu'un objet est « l'expression d'une idée ».

Peu nous importe que Schopenhauer se base sur l'idée de la volonté ; l'essentiel est que ses « idées » de la matière telles que la pesanteur, la cohésion etc... ne représentent pas à notre avis des idées esthétiques et n'ont même aucun rapport avec l'esthétique. Ce sont des qualités objectives de la matière. Etant donné que la cohésion, par exemple, est un phénomène invisible pour nous, elle ne saurait pas appartenir au domaine esthétique mais à celui du savoir, à la science physique. De même, prendre la force physique pour la volonté, c'est d'abord confondre la physique avec la psychologie. Il confond aussi l'esthétique avec la statique en disant que c'est la colonne qui porte, alors qu'esthétiquement ce n'est pas la colonne qui porte, mais notre « Moi » qui porte en s'identifiant avec elle. Il est vrai que notre auteur n'a pas connu cette théorie de l'*Einfühlung*. Cependant, c'est elle seule qui

l'aurait autorisé à substituer à la force du monde objectif la volonté du monde subjectif, grâce à un échange réciproque entre ces deux mondes.

Telle est la doctrine paradoxale, contradictoire et fausse de Schopenhauer sur l'architecture. Elle a, comme nous le verrons, exercé une influence énorme sur l'esthétique de cet art, mais en la détournant de la bonne voie.

III. HEGEL (1770-1831)

Ce qui domine l'esthétique de Hegel, c'est la tendance métaphysique, c'est l'idée, ce principe idéaliste que nous connaissons déjà depuis Platon et auquel Hegel n'ajoute rien, sinon son interprétation personnelle, souvent fort obscure. Son esthétique de l'architecture ne sera par conséquent, elle aussi, qu'une esthétique idéaliste ou de contenu.

A. DÉFINITION DE L'ARCHITECTURE.

L'art débute, selon Hegel, par l'architecture. Ce premier art puise ses matériaux dans la matière proprement dite « non animée par l'esprit ; mais façonnée uniquement d'après les lois de la pesanteur, par les lignes et les formes de la nature extérieure disposées avec régularité et symétrie, de manière à former, par leur ensemble, une œuvre d'art qui offre un simple reflet de l'esprit¹ ». Contrairement à la théorie de Schopenhauer, le problème de l'architecture consiste, selon Hegel, à « incorporer à la matière une idée ». Il n'est pas non plus de l'avis de Kant lorsqu'il déclare que le besoin et sa satisfaction conforme à un but pratique « n'a rien de commun avec les beaux-arts », est, « en dehors de l'art² ». L'architecture est un art symbolique ; elle n'est capable d'exprimer les idées dans ses œuvres que par un « appareil extérieur de formes matérielles que l'esprit n'anime pas et qui lui sert d'abri ou d'ornement ».

B. DIVISION DE L'ARCHITECTURE.

Hegel divise son étude de l'architecture en trois parties principales.

¹ *Cours d'esthétique*, trad. Ch. Bénard, 1848-52, 111 vol. p. 21.

² *Ibid.*, p. 34-35.

Dans la première, il s'occupera de l'architecture indépendante, dont le sens se trouve en elle-même et non dans un but ou dans un besoin étranger à elle. Cette architecture ressemble à la sculpture. Les œuvres de ces deux arts « ne peuvent porter, dit Hegel, l'empreinte d'une idée dans leur aspect extérieur que d'une manière symbolique » (p. 36).

La deuxième partie sera consacrée aux monuments qui ne portent plus en eux-mêmes leur signification, mais qui la trouvent dans l'homme, dans ses besoins, etc. Cette architecture n'est donc plus indépendante.

Dans la troisième partie, notre auteur découvrira un nouveau genre d'architecture que nous exposerons plus loin et qui lui permettra de concilier les deux premiers.

A la première partie de cette division appartient l'architecture symbolique ; à la deuxième, l'architecture classique et à la troisième, l'architecture romantique.

1. *Architecture symbolique*. « Le rapport entre le fond et la forme visible par laquelle l'idée doit passer de l'imagination de l'artiste dans celle du spectateur ne peut être, selon Hegel, que d'une nature purement symbolique » (pp.42-43). Une œuvre architecturale est destinée à représenter une idée générale. C'est là son but principal. L'architecture symbolique se divise en trois groupes :

Le premier, concernant les monuments qui représentent des conceptions d'un caractère tout à fait général ;

Le deuxième, où les représentations symboliques se particularisent et dans lequel l'architecture « va jusqu'au point de se confondre en quelque sorte avec la sculpture » (p. 46) ;

Le troisième qui représente la transition entre l'architecture symbolique et l'architecture classique.

Comme exemple du premier groupe, Hegel mentionne les ouvrages d'architecture bâtis pour la réunion des foules. Ainsi, la tour de Babylone est « symbolique, puisqu'elle ne signifie autre chose que ce lieu », c'est-à-dire puisqu'elle exprime « le principe religieux qui réunit les hommes ».

Les exemples du deuxième groupe sont des sculptures telles que les obélisques, les Memnons. Selon Hegel, c'est surtout la manière de ranger les colonnes des Memnons à la file qui transforme ces œuvres sculpturales en œuvres architecturales. Il en va de même pour les sphinx et leurs rangées architecturales formant des avenues. Mais, prises

séparément, ces œuvres appartiennent à la sculpture. Leur symbolisme consiste en une signification qui leur est attachée. Ainsi le nombre des sphinx, des Memnons, la disposition des colonnes et des allées désignent les jours de l'année, les douze signes du Zodiaque, les sept planètes, etc. (p. 60).

A l'architecture proprement dite appartiennent aussi les proportions, les distances, le nombre des colonnes, les murs... mais « ces éléments architecturaux » sont traités symboliquement.

Le dernier groupe constitue la transition entre l'architecture symbolique et l'architecture classique. Comme exemple de ce dernier groupe, Hegel cite les constructions souterraines. Celles-ci « quoiqu'elles portent le caractère symbolique, appartiennent déjà à un degré plus avancé... elles nous offrent le but positif de servir d'asile et d'abri » (p. 67). Il cite également les catacombes romaines. L'essentiel de ce groupe transitoire se trouve entre l'architecture symbolique qui est indépendante et l'architecture utilitaire. Une des meilleures illustrations de cette architecture mixte est fournie par les pyramides égyptiennes. Elles nous frappent d'admiration par leur grandeur colossale qui nous fait réfléchir sur la durée des siècles, sur la persévérance des efforts humains etc. Quant à la forme de ces monuments, elle est simple et rappelle celle des cristaux. C'est dans « le mort caché (dans ces pyramides), que réside tout le sens du monument ». Cependant, l'architecture symbolique, jusque-là indépendante, ayant en elle-même sa propre signification, cesse de l'être et « s'asservit à un but étranger » (p. 74). Elle commence en effet à représenter une destination à l'habitation ; mais, chez elle, la forme rectangulaire ne domine pas encore, comme dans la maison proprement dite.

Elle a donc aussi une destination pour elle-même « qui ne rentre point dans la simple conformité à un but » (p. 76). C'est là probablement une allusion à la théorie de Kant !

2. *Architecture classique*. Ceci posé, Hegel se demande : qu'est-ce que l'architecture classique ? Pour notre auteur, c'est la question essentielle. Il considère un temple comme une enveloppe façonnée par l'art, un monument extérieur servant à la statue d'un Dieu et qui n'a donc pour son objet en lui-même ; car « il sert à un autre but que le sien propre, et, par là, tombe sous la loi de la conformité à un but » (p. 77-78).

Ici, n'appartiennent à l'art que « les ornements architecturaux ajoutés à un temple, ornements qui sont tout à fait indifférents, pour le simple but d'utilité » (p. 78). Par conséquent, la belle architecture classique naît de l'interpénétration entre l'architecture indépendante et celle qui est conforme à un but utile. Ainsi, la colonne qui sert de support ne serait pour l'architecture proprement dite, qu'un ornement, une décoration. Hegel se trouve embarrassé en face des colonnes qui ne supportent rien : la colonne de Trajan, à Rome, celle de Napoléon, la colonne Vendôme, à Paris etc. Dans ces exemples, la colonne « s'élève seule, pour elle-même » et alors, « ne remplit pas sa destination » (p. 80). Il est étonnant que notre auteur ne range pas ces « colonnes » dans les pyramides, c'est-à-dire dans l'architecture symbolique ! A notre avis, entre ces deux monuments il n'y a pas de différence. Or, avec la colonne « l'architecture, dit-il, abandonne les formes purement organiques pour adopter la régularité mathématique. Toutefois, la colonne conserve le caractère qui rappelle le règne organique » (p. 85).

L'architecture renferme, pour Hegel, deux idées : « le besoin proprement dit et la liberté affranchie de tout but d'utilité » « La vraie architecture est la réunion des deux principes ». Cependant, l'architecture n'est à sa place que lorsqu'elle « répond à son idée » ; elle « doit avoir un sens, servir à un but qui ne sont pas en elle-même » (p. 68). Cette proposition nous semble en contradiction avec la précédente, de même que nous voyons à cet endroit notre auteur s'égarer dans le formalisme et abandonner son esthétique idéaliste. Il dit, en effet « la beauté consiste dans cette régularité (lignes droites... etc.) affranchie de tout mélange immédiat avec les formes organiques, humaines ou symboliques » (p. 86).

De plus, il met un peu sa théorie idéaliste en question, lorsqu'il dit : « l'architecture, à ce degré, répond à son idée propre, précisément parce qu'elle n'est pas capable de représenter l'esprit et la pensée dans leur véritable réalité, parce qu'elle ne peut ainsi façonner la matière et les formes de la nature inanimée que de manière à en offrir un simple reflet » (p. 86-87). Faut-il conclure que la valeur de l'architecture ne réside que dans le côté formel et qu'elle est dépourvue de contenu ? Le « simple reflet » de Hegel ne nous y autoriserait pas. D'ailleurs quel est l'art qui pourrait représenter

l'esprit et la pensée d'une façon adéquate? Une belle chose n'est-elle pas un simple reflet du beau en soi?

Cela étant avancé, notre auteur définit l'architecture classique comme l'union de la beauté et de l'utilité. « Le caractère fondamental de l'architecture classique proprement dite consiste en ce que l'idée qu'elle exprime ne réside pas exclusivement dans l'ouvrage d'architecture lui-même, ce qui en ferait un symbole indépendant, mais au contraire en ce que celle-ci trouve son existence indépendante en dehors de l'architecture » (p. 88).

Les problèmes de l'architecture classique concernent :

- a) son but ;
- b) sa destination ;
- c) sa construction en harmonie avec le climat, le paysage environnant etc.

Le modèle parfait de l'architecture, c'est le temple.

Hegel répète l'idée de Platon, que l'architecture n'a pas de modèle comme la sculpture. Par là, elle est pour lui, plus libre que cette dernière. Cependant comme l'architecture se compose de formes géométriques, elle est en même temps plus sèche que la sculpture. Notre auteur n'ignore pas le mot de Schelling : « l'architecture est une musique glacée ». La musique et l'architecture, d'après Hegel, s'appuient sur une harmonie de rapports « qui se laissent ramener aux nombres » (p. 91). Mais il envisage également la théorie mécanique dans l'architecture, théorie dont Schopenhauer se fit le protagoniste, et il parle, comme ce dernier, des parties qui supportent et des parties supportées. « La colonne, dit-il, n'a d'autre destination que celle de supporter » (p. 98). Soit ! Mais, toutes les colonnes supportent et toutes ne sont pas pour cela nécessairement belles. La cause de leur beauté réside donc autre part. Engagé dans cette théorie schopenhauerienne, dont nous avons démontré l'erreur, Hegel donne, de l'enthousiasme et de l'entablement des explications statiques qui n'ont rien de commun avec l'esthétique. Il s'en aperçoit lui-même, car il dit : « Néanmoins, dans la belle architecture, le besoin ne doit pas seul décider. Comme art, elle a aussi à satisfaire aux exigences plus hautes de la beauté et de la grâce » (page 104). Il cite le toit horizontal, qui protège un édifice tout comme le toit pyramidal, mais qui « ne conserve pas l'aspect d'un tout achevé, puisqu'une surface horizontale

peut toujours supporter encore » (page 104). Cependant, au lieu de considérer le toit en tant que couronnement et de l'expliquer esthétiquement, il recourt encore à son explication mécanique...

Hegel observe avec raison que l'architecture classique est calme, grâce à ses lignes horizontales ; tandis que l'architecture gothique s'élance vers le ciel (page 110).

Le reste de son étude concernant l'architecture classique appartient plutôt à des considérations historiques.

3. *Architecture romantique.* Ce troisième groupe de sa division ne se distingue, pour ainsi dire, en rien du deuxième. L'architecture romantique représente, comme l'architecture classique, la réunion de l'architecture indépendante avec celle qui sert à un but extérieur à elle. Les maisons, les églises, les palais appartenant à ce troisième genre d'architecture, ont, selon Hegel lui-même, un but. Ce sont là « des habitations et des lieux de réunion pour des besoins civils ou religieux et des occupations d'un ordre spirituel ». Mais, ajoute-t-il, elles « ne se rapportent qu'indirectement à ce but, se disposent et s'élèvent pour elles-mêmes, d'une manière indépendante » (p. 38-39). Voilà qui est bien arbitraire et nécessité par une classification purement artificielle.

L'architecture gothique représente, pour Hegel, le modèle accompli de cette architecture romantique. Elle forme son centre, elle est le style de l'art romantique proprement dit. Mais alors en quoi se distinguerait cette architecture romantique de l'architecture classique, puisque le caractère de la première consiste, selon Hegel lui-même, dans la réunion de l'architecture indépendante avec celle qui est dépendante ? Hegel répond : « Cette maison de Dieu, cet édifice architectural, se montre, en général, conforme à sa destination, parfaitement approprié au culte et à d'autres usages ; mais son caractère propre consiste principalement en ce qu'il s'élève au-dessus de toute fin particulière, parfait qu'il est en soi, indépendant et absolu ».

En d'autres termes, une église « s'élève au-dessus de la simple destination utile à quelque chose d'infini en soi » (p. 127). La différence entre l'architecture classique et l'architecture romantique consisterait donc en ce que la première contient l'image de Dieu, tandis que la dernière l'a dans l'esprit. Selon Hegel, seule l'architecture religieuse nous fait oublier

la servitude d'une œuvre architecturale, parce qu'elle est dédiée à Dieu. C'est là la pensée fondamentale de Hegel, exprimée, d'ailleurs avant lui par Solger.

Conclusion. Le caractère principal de l'esthétique architecturale de Hegel est celui d'une esthétique de contenu ou idéaliste. Certes, on y trouve quelques éléments formels ; mais ils n'ont qu'une valeur secondaire. Sa division de l'architecture en architecture *symbolique*, *classique* ou *romantique* est, nous l'avons dit plus haut, artificielle. Sa distinction entre le but pratique et le but esthétique nous paraît supérieure à sa triple division de l'architecture. Hegel aurait mieux fait de diviser cet art d'après cette distinction fondamentale. Le but purement esthétique qu'il attribue à l'architecture symbolique ne semble pas clair dans son esprit : il semble confondre l'architecture avec la sculpture. De plus, son concept du symbole appartient plutôt à une association indirecte qu'à une association directe, c'est-à-dire que nous sommes obligés de connaître préalablement l'histoire des Egyptiens pour comprendre la signification de leurs œuvres. Cependant, dans l'esthétique proprement dite, il s'agit d'une interprétation *directe* d'une œuvre, sans aucune préparation préalable. Quant au *but utile*, ce concept n'est pas non plus bien défini par Hegel, qui prétend que la statue de Dieu, placée dans la *Cella* du temple grec, indique le caractère utile de cet édifice ! Une autre objection concernerait la distinction entre l'architecture classique et l'architecture romantique. Cette distinction est, nous l'avons déjà dit, inexistante, ou, tout au moins, trop subtile pour justifier une division. L'objection fondamentale que nous pouvons adresser à Hegel, est de n'avoir envisagé le problème du phénomène esthétique ni du point de vue de l'artiste ni de celui du spectateur. Son point de départ a été purement objectif. En d'autres termes, l'esthétique architecturale de Hegel est à la fois métaphysique, intellectualiste et objective. Son défaut capital est de n'avoir pas été psychologique, d'avoir négligé le sujet, de qui seul dépend le phénomène esthétique. C'est pour cela qu'il n'a pas su expliquer comment la matière « inanimée » dont l'architecture est formée, peut devenir animée. La seule valeur de l'esthétique architecturale de notre auteur est d'avoir distingué « l'utile de l'esthétique » et d'avoir défini

l'architecture : « l'art symbolique », encore qu'il prenne ces concepts dans un sens spécial.

IV. VISCHER (1807-1887)

Cet esthéticien qui passe pour un des plus grands de l'esthétique allemande moderne, est influencé par Hegel. Il soutient, comme ce dernier, que le beau est « l'idée dans la forme d'une apparence bornée », c'est-à-dire un objet tombant sous nos sens et exprimant à la fois une certaine idée.

Vischer distingue trois sortes d'arts :

- a) l'art objectif où il range les arts plastiques ;
- b) l'art subjectif, auquel appartient la musique ;
- c) l'art subjectivo-objectif, que représente la poésie.

Cependant d'une façon générale, « tout art est objectif, comme l'est aussi le beau dans la nature¹ ».

A. DÉFINITION DE L'ARCHITECTURE.

L'architecture appartient à l'art objectif. Elle se distingue, selon Vischer, de la sculpture par ses formes, qui ne sont pas rondes ; mais angulaires. Une telle distinction nous paraît inexistante, car l'architecture emploie, elle aussi, des formes rondes : l'arc, l'ellipse etc.

Selon une autre définition de Vischer, l'architecture est doublement dépendante :

- a) parce qu'elle a un but déterminé ;
- b) parce qu'elle se soumet aux conditions statiques nécessitées par la construction.

Quant à la technique artistique, elle se scinde en deux parties :

- a) l'invention ;
- b) l'exécution.

En résumé, tout cet art architectural se divise en construction et en décoration.

C'est en cela que consiste la division générale de Vischer.

B. L'ARCHITECTURE EN TANT QU'ART.

Le but de l'architecture est d'exprimer, au moyen des formes, le contenu idéal d'un édifice et de transformer ainsi le « dépen-

¹ Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 1851, 3^e partie, 2^e division, 1 vol. p. 175.

dant » en « indépendant¹ ». La forme matérielle qui sert d'enveloppe se revêt d'un élément expressif et devient spirituelle. Cependant, par ses formes devenues animées, l'architecture ne peut qu'*indiquer* un contenu spirituel. Elle est donc un art symbolique, qui n'exprime rien de précis. Elle ne peut exprimer qu'un pressentiment (*Ahnung*) de l'effet de cette forme primordiale qui a créé le monde. Cependant, le côté subjectif du pressentiment ne se trouve nullement en contradiction avec le côté objectif de cet art (p. 204). L'instrument dont se sert un architecte dans l'expression du contenu d'une œuvre de son art est l'imagination. Cette faculté sert à l'artiste à résoudre en même temps la difficulté résultant du caractère dépendant de l'architecture. Cette dépendance provient des lois statiques issues de la pesanteur et que l'architecte semble transformer en une vie esthétique au moyen des lignes qui semblent se mouvoir, des rythmes qui animent les surfaces, etc. Cela est, selon Vischer, en pleine opposition avec ce qui est raisonné, calculé etc., puisque cela n'appartient qu'à une faculté inconsciente de l'architecte, à son imagination qui, n'ayant pas de modèle pour son œuvre, fait défiler devant elle des images confuses de la nature inorganique et les recompose en une vision architecturale

C. L'ARCHITECTURE ET LA NATURE.

Ainsi considérée, l'architecture devient une idéalisation de la nature inorganique. Quant à la partie purement décorative de l'architecture, elle se trouve dans l'intuition concrète des formes naturelles (p. 192). L'architecture représente donc, selon Vischer, un échange réciproque entre l'artiste et la nature, Cet art est l'expression puissante de la vie intérieure et extérieure d'une nation qui se manifeste dans les styles de cette dernière.

L'art tout entier correspond à la beauté de la nature ; l'architecture, plus spécialement, à celle de la nature inorganique. De plus, elle dépend du milieu qui l'environne. L'architecture est l'art le plus ancien (*Urkunst*, page 198) ; elle se sert de grosses masses, au moyen desquelles elle arrive à l'expression du sublime. Le caractère essentiel de l'architecture se trouve dans le monumental.

¹ Ibid., p. 90.

D. LES FACTEURS DE LA BEAUTÉ ARCHITECTURALE

Vischer s'occupe d'abord des matériaux architecturaux, en disant que si leur but est de donner une œuvre solide et durable, ils doivent néanmoins remplir également les conditions esthétiques. Aussi parle-t-il du traitement artistique de leurs surfaces, de l'emploi des ornements et des couleurs.

Ceci posé, notre auteur aborde les éléments purement esthétiques de l'architecture et, en premier lieu, celui du rapport entre le poids et le support. Cet élément est probablement emprunté à la théorie de Schopenhauer. Vischer soutient, comme ce dernier, que la beauté se trouve dans l'harmonie entre ces deux forces antagonistes. Mais il ne restera pas sur cette théorie objective. Ce qui l'intéressera davantage, ce seront les lignes qui limitent les formes et qui reçoivent différentes expressions selon que leurs positions sont verticales, horizontales ou obliques. C'est là, pour lui, un véritable langage esthétique. Ainsi, les lignes verticales montent, les lignes horizontales s'étendent, une courbe exprime la vie subjective, les lignes obliques servent à couronner une forme, etc... Il parle aussi de la circonférence, qui représente l'unité parfaite ; mais sans aucune variété. Cette partie est la plus importante de toute l'esthétique architecturale de Vischer. Il ne fait, pour le moment, que l'esquisser, mais pour la reprendre beaucoup plus tard, d'une façon plus détaillée, dans ses *Vorträge*¹, éditées après sa mort par son fils Robert Vischer. Dans cette dernière œuvre, il explique ce langage des lignes par la théorie de l'*Einfühlung*, par cet acte de « prêter, sentir (*enfühlen*) notre âme dans des formes sans âmes ». Cet acte est considéré par lui comme l'acte essentiel de l'esthétique². « Y a-t-il quelque chose qui puisse nous paraître plus mort qu'une verticale ou une horizontale » ? se demande Vischer devant ses auditeurs. « Mais, ne savons-nous pas, répond-il, que notre imagination monte avec une verticale » ? Et alors il trouve que c'est ainsi qu'une ligne devient symbolique, revêt une signification. Ainsi, la verticale signifierait l'aspiration vers Dieu. Il en conclut : « l'architecture serait morte si elle n'était qu'une simple construction de pierres

¹ Voir notamment la partie intitulée *Das Schöne u. Kunst*, 2^e éd., Stuttgart 1898, chez J. B. Gotta.

² Ibid., p. 90.

selon des lignes géométriques. Cependant, nous sentons qu'elle transforme les masses en une image, de sorte qu'on dirait qu'elles sont vivantes » (*Vortrag*, p. 71).

Vischer parle également de la perspective. Celle-ci sert, selon lui, à montrer le rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Or, pour lui, le premier conditionne le dernier. Quant à la composition et au rythme, ils embrassent, selon Vischer, la totalité de la vie esthétique d'une œuvre architecturale¹. Le but de la proportion ne serait que de déterminer les rapports de valeur des parties d'une composition. Ces parties sont soumises à la partie régnante, c'est-à-dire, à la partie principale. Les formes sont séparées par le contraste, l'élément qui s'oppose aux lignes.

On sent de nouveau l'influence de la théorie statique de Schopenhauer lorsque Vischer parle de la colonne : « Cet élément idéal, dit-il, est celui qui représente le mieux la lutte entre la force et le poids (*Kraft und Last*) lutte qui cherche sa solution, c'est-à-dire l'équilibre ». (p. 228). Le rôle de la colonne est de démembrer ou d'articuler les surfaces unies.

La vie proprement dite d'une œuvre architecturale se trouve, selon Vischer, dans le rythme. Soit. Mais on n'arrive pas à comprendre que ce rythme se manifeste dans la symétrie, et non plus que la symétrie soit identique à la régularité (p. 232). Il est probable que c'est là une interprétation personnelle de la *Symmetria* de Vitruve. Vischer ne définit pas la symétrie comme la définit la géométrie, car il parle des « *symmetries groupées* » du développement de la symétrie « en deux ou trois membres » etc. Il parle aussi de l'eurythmie, ce qui prouve l'influence de Vitruve. L'eurythmie représente pour Vischer le rapport idéal « une image qui rappelle celle de l'Univers » (p. 237).

Pour qu'une œuvre architecturale devienne vivante, il faut lui ajouter tout un monde de formes empruntées, soit au domaine des plantes, soit au domaine mécanique ou à tout autre. Les formes ornementales sont arbitraires. Elles s'ajoutent aux formes utiles, afin de faire jaillir d'elles la vie organique. Celle-ci est idéalisée au moyen d'une stylisation rigoureuse.

¹ *Asthetik*, p. 223.

E. DIVISION DE L'ARCHITECTURE.

Vischer n'admet aucune division de l'architecture. Cet art est, selon lui, le plus objectif et il n'a pas de branches. La seule division que l'on puisse proposer est celle en architecture utile et architecture artistique. La première servirait à un but relatif ; la dernière, à un but absolu. Mais Vischer n'insiste pas et envisage le moment historique qui est, pour lui, le plus propre à servir à une division rationnelle. Il passe donc à l'histoire de l'architecture et en expose les phases successives. Nous ne le suivrons pas dans cette étude, par laquelle il termine son esthétique architecturale ; car elle n'appartient pas directement à cette esthétique et ne peut lui servir qu'à titre de documentation.

Conclusion.

Il est incontestable que Vischer est le plus grand parmi les quatre esthéticiens-philosophes que nous venons d'étudier. Certes, nous retrouvons dans son esthétique architecturale beaucoup d'éléments que nous avons déjà trouvés chez ses prédécesseurs. Mais, sa grandeur n'est pas là. Elle se trouve en ce que Vischer fut, à notre connaissance, le premier qui chercha à appliquer la théorie de l'*Einfühlung* à l'esthétique de l'architecture, théorie qui lui permit d'expliquer comment les choses mortes deviennent vivantes : comment il est possible que des lignes qui sont sans mouvement se meuvent, parlent, pour ainsi dire ; enfin comment il se fait que nous attribuions une valeur spirituelle au monde inorganique, autrement dit comment des formes deviennent de véritables symboles. C'est là toute la valeur de l'œuvre de Vischer, dont l'esthétique architecturale représente un progrès énorme sur celle de ses prédécesseurs. Aussi, son influence fut-elle considérable ; nous la retrouvons chez les esthéticiens tels que Lipps, Wolfflin, Schmarsow, qui n'ont fait, somme toute, qu'élargir les notions fondamentales posées par l'esthétique de Vischer.

Résumons cette courte revue des esthéticiens-philosophes de l'Allemagne en concluant que, sauf les divisions et les classifications fondées sur l'idée fondamentale d'un système philosophique, nous n'avons rien trouvé chez eux de particulièrement intéressant pour l'esthétique de notre art.

L'œuvre de Vischer est la seule qui représente une valeur directe pour l'esthétique de l'architecture, grâce à son application de la théorie de l'*Einführung* à cet art. Les autres esthéticiens se sont plutôt occupés de questions telles que : où classer l'architecture? l'architecture est-elle un art? cet art est-il libre ou non? est-il seulement utile ou peut-il devenir aussi esthétique? quel est le rapport entre le but utile et le but esthétique de l'architecture? etc. Ces questions intéressent très peu une esthétique scientifique ; mais elles touchent, au fond, l'âme même de l'esthétique philosophique.

V. THÉORIE DU D^r RUDOLPH ADAMY (1881)

A. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE SON ESTHÉTIQUE ARCHITECTURALE.

Auteur d'innombrables travaux sur l'histoire de l'architecture, le D^r Adamy a publié aussi un ouvrage du plus haut intérêt concernant l'esthétique architecturale : *Architektur als Kunst*. Il y expose sa théorie esthétique qui précède la publication de ses autres travaux, où, à côté de considérations historiques, il a cherché à appliquer ses principes esthétiques. Le D^r Adamy soutient, d'accord avec Taine, que la véritable et profonde signification des formes d'art ne doit se trouver que dans leur adaptation à l'esprit du temps : *Geistesrichtung der Zeit*, ce qui, en général, est vrai pour l'esthétique de contenu, ou l'art proprement dit ; car la conception du temps influe toujours sur l'expression de son architecture. Seulement l'explication du D^r Adamy est psychologique, tout comme celles de Taine, de Boutmy, et de tant d'autres.

Presque toute l'œuvre du D^r Adamy est marquée de ce caractère psychologique ou, en général, philosophique, comme celle de tous les philosophes esthéticiens. En d'autres termes, c'est d'un système esthétique personnel que nous aurons à nous occuper. Nous y trouverons également des passages de pure poésie comme celui-ci : « ...l'essence de la vraie et pure beauté dont la source et l'origine se trouvent dans les sentiments les plus sacrés de notre cœur » (préface VII, op. cit.). Ce langage, au point de vue scientifique, nous ramène à Aristote, pour qui le cœur est le centre de notre *sensorium*, quoiqu'en réalité

ce centre soit le *cerveau*¹. Le Dr Adamy n'est pas un physiologiste. De l'avis de Cl. Bernard, qui, lui, en est un célèbre, l'explication scientifique des émotions qui dépendent du cœur serait celle-ci : « Les sentiments que nous éprouvons sont toujours accompagnés par des actions réflexes du cœur ; c'est du cœur que viennent les conditions de manifestations des sentiments, quoique le cerveau en soit le siège exclusif » (p. 360, op. cit.). C'est là du langage scientifique quoique le mot « sentiment » y figure comme un terme psychologique qui doit se traduire scientifiquement par « excitation ». Le Dr Adamy abuse des concepts psychologiques, tels que l'âme, l'esprit, le sentiment etc., pures créations de notre esprit qui ne représentent aucune réalité. D'ailleurs il avoue lui-même l'insuffisance d'une telle méthode, lorsqu'il dit : « Mais l'esprit, qui s'exprime par les formes de l'architecture, n'est pas facile à saisir. A peine croyons-nous l'avoir agrippé avec notre *sentiment* et tentons-nous de le vêtir de *mots*, qu'il s'échappe aussitôt » (Introd. p. 6). Il parle aussi du danger de cet insignifiant jeu de mots (*die Gefahren leichter Wortspielerei*) dont il abusera lui-même. Sa conclusion tend à prouver que l'école et l'enseignement architecturaux sont une impossibilité, et qu'ils ne sont d'ailleurs pas nécessaires.

Car « le génie, dit-il, trouve par lui-même le seul et vrai chemin et, finalement, se moque de toutes les écoles » (p. 6 loc. cit.). Le Dr Adamy considère donc la science de l'esthétique architecturale comme impossible.

Nous ne partagerons pas son avis, et nous croyons qu'il est possible de trouver des lois qui régissent la création inconsciente d'un génie, c'est-à-dire le déterminisme des phénomènes esthétiques.

Le Dr Adamy se demande : « faut-il que l'architecte soit philosophe (dans le sens le plus large de ce mot), lorsqu'il crée ses œuvres » ? Et il répond « pas le moins du monde » (p. 6 loc. cit.) « Toute réflexion abstraite, ajoute-t-il plus loin, est complètement absente au cours de la création. » Cela est discutable. Dans l'esthétique de contenu, l'art proprement dit, il s'agit toujours d'une idée², que l'artiste se propose

¹ Voir à ce propos le génial article de Cl. Bernard intitulé : *Physiologie du cœur* dans son œuvre *Science expérimentale* (P. 343).

² Notons que cette idée n'est qu'une *idée-image*, c'est-à-dire une idée intuitive et non abstraite.

d'incarner dans son œuvre. Par conséquent, tout dépend de l'idée personnelle qu'il se forme par exemple sur la mort, le religion, la gaité, etc. Les éléments de l'esthétique formelle : lignes, formes, couleurs, proportions, etc. ne représentent, pour l'esthétique de contenu, que des moyens de parvenir à exprimer l'idée telle que l'artiste l'a conçue. On peut dans le style « rocaille », créer les plus belles œuvres architecturales, mais ses formes décoratives ne se prêteraient guère à l'expression d'une prison ou d'un tombeau.

Les formes d'une œuvre de contenu doivent *symboliser* une idée, c'est-à-dire, l'évoquer au moyen de symboles.

Quant au *mystère du beau*, suivant l'expression du Dr Adamy : « Seule, la philosophie moderne nous en indique le chemin » dans nos recherches. Il cite Hegel et son *idéalisme absolu*, dont il n'est pas partisan et il se range plutôt du côté des disciples hégéliens, les idéalistes-réalistes, ou réalistes-idéalistes. Le Dr Adamy se propose de réconcilier l'idéalisme exclusif de Hegel avec le formalisme, en prenant comme point de départ « *l'harmonie de l'idée avec la forme* ». Cependant, il est conscient de la difficulté qu'il y a à expliquer les sentiments que nous ressentons en contemplant le beau, et il en prévient le lecteur.

B. ORIGINE DE L'ART.

Selon le Dr Adamy, les débuts de l'art ont été les bijoux qui ornent les tabliers des sauvages, les bouquets de plumes, le tatouage des corps. Or, notre auteur voit l'origine de tous les arts dans *la disposition aprioristique de l'esprit humain*. A ce propos il nous parle de la fantaisie, et la divise en trois espèces. Mais, ses conceptions, relatives à la fantaisie, comme celles de Fichte, sont de l'ordre purement psychologique et par conséquent sans intérêt direct pour la science. Cette dernière ne peut voir dans ce phénomène qu'un phénomène physiologique, constitué par un plus ou moins grand nombre d'*images*¹ qu'emmagasine notre cerveau et qui sont mises en branle par une cause que nous ignorons encore scientifiquement. Notre auteur s'occupe aussi de la *fantaisie fantôme*

¹ Le mot image est complètement faux, car il pourrait faire croire que notre vision se comporte comme un appareil photographique où les impressions lumineuses laissent des images sur la plaque de gélatino-bromure. En langage scientifique l'image n'est qu'un *processus physiologique*, c'est-à-dire *cérébral*.

(*Traumbildende Phantasie*) « qui travaille, dit-il, pendant le sommeil ». Nous croyons que l'origine de cette espèce de fantaisie se trouverait dans l'*automatisme* ou *réflexe*. Ce qui est justement observé par le Dr Adamy, c'est le *caractère inconscient* de la fantaisie, et il cite, à ce propos, un passage de Carrière (*Aesthetik*, 2^e édition, tome I, p. 422), où il est dit que « le poète commence, lui aussi, par ce qui est inconscient » (*mit Bewusstlosem*). Par conséquent, s'il y a quelque chose de *conscient* dans ce défilé « d'images » antérieures qui se produisent automatiquement ou comme des réflexes, c'est, à notre avis, le choix entre ces images *semblables*. Ainsi par exemple, lorsque un artiste compose un dôme il ne fait que choisir parmi les innombrables dômes qu'il a vus et qui défilent en son esprit¹. Le Dr Adamy cite aussi Schelling qui prétend qu'en art, tout ne se fait pas avec la conscience. Ce qui évoque ces « images fantômes », et les images d'art n'a, selon Adamy qu'une seule et même cause : « elle doit se trouver dans l'état primordial (*Uranlage*) de la fantaisie » (p. 19 op. cit.).

Cette explication ne nous avance guère au point de vue scientifique.

Le Dr Adamy parlera également en philosophe du *génie*, en disant que sa fantaisie est *productive*, tandis que celle de « l'homme moyen » est *réceptive*.

Quant à la fantaisie *consciente* qui est, selon nous, une absurdité, excepté lorsqu'il s'agit du choix des images antérieures, les explications du Dr Adamy démontrent qu'il n'a pas assez approfondi « la nature de la fantaisie ». Cependant, il est dans le vrai en disant que « *l'esprit cherche à se retrouver dans les œuvres, et que ce qui ne s'accorde pas avec l'harmonie de son propre être, lui est odieux* » (p. 21 op. cit.). A notre avis, il s'agit plutôt ici de la *nature humaine*, à laquelle l'artiste s'efforce d'accommoder son œuvre, de la faire correspondre. Il faut reconnaître aussi la justesse d'une autre proposition, où le Dr Adamy dit fort bien que « *dans tout ce que crée cet esprit, il tend consciemment vers l'Unité et l'Ordre qui constituent son propre être*² ». La dernière partie de cette proposition est juste, mais le début le semble moins. L'expression

¹ C'est-à-dire qu'il voit sans voir grâce à un processus cérébral semblable à celui qui s'est produit lorsqu'il les a vus réellement.

² Le besoin d'unité, dit le Prof. Basch, c'est un besoin primordial de notre esprit.

« il tend consciemment » montre qu'il s'agit de la *réflexion* qui est étrangère à l'acte de la création, acte immédiat, inconscient. Les autres expressions telles que *l'unité et l'ordre*, ne sont, selon nous, que des synonymes que le Dr Adamy a tort de séparer l'un de l'autre, en s'imaginant que les mots sont capables d'*expliquer* quelque chose. D'autres concepts qui appartiennent au même phénomène d'harmonie, tels que *l'accord, l'unité, l'ordre, l'équilibre* etc., et dont se sert le Dr Adamy appartiennent à la dialectique conceptuelle et n'intéressent pas l'esthétique scientifique. De plus, ils apportent un certain trouble dans la recherche esthétique des phénomènes en question ; car, à un seul phénomène, suffit un seul concept. Or, le Dr Adamy soutient que les anciens Grecs « ont trouvé dans cette *unité, dans ce clair aperçu d'ensemble (Uebersichtlichkeit), dans la mesure et l'ordre, les lois principales de la beauté* » (pp. 21-22). Des mots, des concepts, et pas une explication !

Le chemin dangereux qui consiste à rechercher des concepts pour fixer l'idée d'un fait au lieu de s'occuper du fait lui-même, conduit notre auteur à conclure que l'imagination n'est qu'une transition entre *l'entendement et la fantaisie*. Cette conclusion rappelle celle de Kant, avec cette différence que pour Kant c'est le sentiment qui représente un « jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement » et non la fantaisie¹. Notre auteur parle, à ce sujet, de *l'enthousiasme* ou de *l'inspiration* et il nomme cet état, « folie divine » expression que nous connaissons déjà par Platon. Scientifiquement, il ne se peut agir ici que d'une disposition spéciale des nerfs, c'est-à-dire du système nerveux central ; mais la physiologie n'est pas encore assez avancée pour donner plus de précision à ce sujet.

C. ARCHITECTURE EN TANT QU'ART.

Pour trouver la solution de ce problème, le Dr Adamy débute par l'examen du symbole en rapport avec l'œuvre d'art. Il ne considère pas le symbole comme l'unique raison de l'art, il reconnaît la similitude qui existe entre le symbole

¹ Dans le *Handwörterbuch der Philosophie* du Dr Rudolf Eisler, à côté du mot « imagination », il y a « voir la fantaisie » tandis qu'à côté du mot « fantaisie » il y a *voir Einbildungskraft*, c'est-à-dire imagination !

et le rapport entre l'idée et la forme ; mais il trouve que « *le symbole vient seulement arbitrairement à la place d'une idée* », tandis que « *la forme d'art remplit immédiatement l'objet extérieur de nos sentiments par la conception du symbole.* » (p. 27). Le Dr Adamy crée une confusion ; la cause en est :

1^o qu'il a ignoré la théorie de l'*Einfühlung*, ce qui lui aurait permis de mieux comprendre le symbole ;

2^o qu'il n'a pas fait dans sa théorie une distinction assez claire entre l'esthétique de contenu (ou symbolique) et l'esthétique formelle pure (sans aucun contenu).

Etant donné que l'art n'est que la matérialisation d'une idée au moyen de *signes extérieurs* (ou symboles), faut-il adopter les conclusions de Hegel, Vischer, Carrière et des autres esthéticiens qui se sont déclarés pour le symbole en art et ont soutenu que c'est dans l'*unité de l'idée et de la forme qu'il faut chercher la véritable raison de l'art*? Pour le Dr Adamy il y aurait là une « contradiction ». Il se propose, néanmoins d'examiner ce rapport entre l'œuvre d'art et le symbole et il nous donne sa définition de l'art « *qui consiste, dit-il, dans le mariage et la pénétration du spirituel et du sensuel, c'est-à-dire du spirituel comme idée (Musterbild der Ding) et du sensuel comme forme épurée (gelauterter Form). L'idée (en soi), ajoute-t-il, n'a pas de valeur dans l'art par elle-même, elle en a seulement quand elle est exprimée à notre intuition sensuelle au moyen de la forme. Or, cette forme seule apparaît dans l'œuvre, où elle est l'expression nécessaire de l'idée* » (p. 28). Quant au beau, il est, selon le Dr Adamy, « l'union de l'idée et de la forme », dans une harmonie absolue. Cette définition, que Platon nous a déjà apprise, est une nouvelle preuve que le Dr Adamy confond l'esthétique formelle avec celle de contenu (ou l'art proprement dit). Car, tandis que cette dernière trouve sa raison d'être dans le contenu et l'expression de ce contenu (idée), la première, elle, n'a nul besoin d'idées (par exemple une belle rose, une belle couleur, etc.).

Au sujet de la forme dans son rapport avec le symbole, le Dr Adamy s'exprime ainsi : « *La forme est, dans l'art, l'expression de l'intellectuel ; il en est de même du symbole, bien que d'une manière tout à fait différente* » (p. 28). Cette différence le Dr Adamy croit pouvoir l'expliquer en introduisant dans le symbole, le rôle de l'*entendement*, tout comme il soutient que la cohérence entre la représentation et l'idée

n'est pas directe dans le symbole, tandis qu'elle l'est dans la forme. Le Dr Adamy, nous le répétons, n'a pas compris ce qu'est le symbole, ou plutôt sa conception est étroite ; car il prend ce terme à la lettre. Pour lui un symbole, c'est, par exemple, l'agneau symbolisant Jésus-Christ, le cœur symbolisant l'amour, etc. Si le Dr Adamy avait connu la théorie de la *sympathie symbolique* (*Einfühlung*), il se serait rendu compte que, en esthétique, tout devient symbolique, grâce à notre identification avec les objets extérieurs à nous. Ainsi, par exemple, un *saule pleureur* est « triste » parce que nous imitons, en le regardant, son attitude penchée, ce qui fait que nous lui attribuons un état de tristesse qu'il ne ressent point objectivement, qui n'est que notre état à nous, avec lequel nous l'avons identifié.

C'est pourquoi les choses mortes deviennent vivantes, peuvent rire, pleurer, hériter des qualités humaines et devenir des objets esthétiques. Or, c'est grâce à notre faculté de « voir sans voir », à notre mémoire, que nous nous souvenons des images du passé, en les réinvoquant inconsciemment et automatiquement (par réflexe) au moyen d'une image semblable, que nous contemplons. Il suffit, par exemple, qu'un individu voie un étendard pour que cela éveille en lui les sentiments les plus divers, par le seul fait des souvenirs que cette apparition évoque.

Done, tous les objets que nous regardons ont leur signification, sont des symboles ; et de ce fait, l'esthétique formelle, non symbolique, prend un sens plutôt artificiel que réel. Un triangle isocèle très allongé nous fait l'impression de se dresser vers le ciel (comme, par exemple, les tours de la cathédrale de Cologne) ; tandis qu'un autre, ayant une faible hauteur par rapport à sa base, nous inspire un sentiment de dépression, d'écrasement. Cependant, le triangle est une des formes les plus simples que nous possédions et sans contenu proprement dit.

Les « symboles » tels que les conçoit Adamy, par exemple, la *croix*, l'*agneau*, le *cœur*, ne sont que des *signes*, des lettres-images comme les hiéroglyphes égyptiens, des emblèmes officiels ou conventionnels. Ces sortes de symboles n'ont pas de valeur pour l'esthétique ; car ils ne sont pas *immédiats* ou *directs*¹. Chez le spectateur auquel l'on n'a jamais expliqué

¹ L'esthéticien Fr. Vischer distingue également deux sortes de symboles (Voir ses *Vortraege*).

ce qu'une croix *signifie*, cette croix n'éveillera aucun intérêt, tandis qu'un saule *pleureur* lui parlera directement.

Traitant « *de la forme et de la pensée* », le Dr Adamy reprend le problème du symbole et conclut ainsi : « *après cette discussion, nous n'avons plus aucune raison de considérer que la raison de l'art se trouve dans le symbole*. Bornons-nous plutôt à reconnaître l'unité de ces deux moments dans le beau » (p. 32). Le Dr Adamy, qui, jusqu'à présent parlait en pur formaliste, abandonne la forme (ou plutôt la *Kunstform*) pour se réfugier dans le beau « dans cet être que l'art qui est, dit-il, inexplicable, mais qui est néanmoins non exigeant.... » (p. 32). Dans tout ce chaos, on arrive à ne plus rien comprendre. Et il se complique encore, lorsque le Dr Adamy se croit obligé de recourir à « l'esprit divin » et renvoie ainsi le problème au mysticisme. « Il y a, dit-il, deux moments essentiels à observer dans la production de l'art : « la disposition » (*Anlage*), aprioristique dans l'homme, et la « représentation du monde ». Or, toutes les deux sont pénétrées de l'*esprit divin* (*vom göttlichen Geist*)...

L'explication que le Dr Adamy donne de l'architecture par les lois de la matière, c'est-à-dire de la pesanteur, est identique à celle de Schopenhauer, c'est-à-dire objective et elle ne s'adresse pas à l'homme. Nous renvoyons notre lecteur à ce que nous avons dit de cette théorie à propos de Schopenhauer. Le docteur déclare que « en tant qu'art l'architecture n'a aucun rapport avec les buts pratiques de la vie » (p. 37) ce qui est rigoureusement exact. Puis il fait une distinction entre l'architecture en tant que métier et l'architecture en tant qu'art ; mais il a tort de ranger la bijouterie parmi les métiers. Un beau bijou peut être, au point de vue de l'esthétique formelle, supérieur à un bel édifice. Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de l'esthétique de contenu ou de l'art proprement dit ; car, en ce cas, le sujet traité peut être en lui-même laid, ce qui lui interdirait d'appartenir à l'esthétique formelle, mais sans l'exclure de l'esthétique de contenu.

Quant à l'architecture, le Dr Adamy la définit « une union de l'utile et du beau ». Il est vrai qu'en général l'architecture concerne l'utile et le beau à la fois ; mais ce n'est que ce dernier qui appartient à l'esthétique. L'introduction de l'élément utile dans la définition de l'architecture est donc un non

sens au point de vue esthétique. Le Dr Adamy se contredit d'ailleurs en disant que l'architecture doit exclure tout ce qui est pratique, c'est-à-dire utile. Mais l'architecture n'est quelquefois ni pratique ni utile ; c'est alors seulement qu'elle devient libre, qu'elle devient un art proprement dit, tendant uniquement à des fins artistiques, comme par exemple les monuments funéraires, commémoratifs, etc. Il faut donc distinguer le moment où l'architecture *s'ajoute* à ce qui est utile, où elle n'est qu'un « à-propos architectural ». Une cheminée, une fenêtre du palais du Louvre, n'est, en somme, qu'un trou qu'on orne au moyen de formes architecturales. Cet « à-propos » trouve partout son application et une maison n'en est qu'un cas spécial. En d'autres termes, on peut parler de l'architecture d'une maison d'habitation tout comme de l'architecture d'un flacon à parfum, d'une boîte à poudre etc. D'ailleurs, une attique ou un couronnement quelconque ne représentent non plus rien d'utile et n'ont qu'une portée purement esthétique.

Dans une autre définition du Dr Adamy, « l'être de l'architecture se manifeste dans le calme sérieux ; l'architecture réveille en nous, par sa grandeur monumentale, le respect sacré », etc. (p. 42). C'est une définition qui nous semble un peu étroite ; car une villa ne serait pas belle si elle n'avait pas un caractère gai, le seul qui corresponde à l'idée d'une villa.

D. LES ÉLÉMENTS FORMELS DE LA BEAUTÉ ARCHITECTURALE.

Le Dr Adamy ne distingue donc pas l'esthétique formelle de l'esthétique de contenu ; il les confond en affirmant que « la beauté est la représentation d'un contenu dans une forme correspondante » (p. 45), ce qui revient à dire qu'il n'y aurait plus de beauté sans contenu. On pourrait lui objecter qu'une belle rose, une belle couleur, un beau rectangle, sans avoir de contenu, sont néanmoins de belles choses. La définition de la beauté du Dr Adamy n'est, en somme, qu'une conciliation de l'idéalisme absolu de Hegel, Vischer, Carrière, etc., avec le formalisme pur d'un Herbart ou d'un Zimmermann. Toutefois, les premiers de ces esthéticiens ne vont pas jusqu'à repousser la forme puisqu'ils soutiennent que le symbole consiste en une unité d'idée et de forme, en

quoi ils sont d'accord avec le Dr Adamy quand il définit la beauté. Par conséquent l'erreur que fait notre auteur en disant, comme nous l'avons vu précédemment : « l'ornement et le bijou ne constituent pas encore une œuvre d'art » consiste exactement à ne pas admettre l'esthétique formelle prise séparément.

En parlant du beau, le Dr Adamy le définit d'une façon poétique en disant : « dans le beau, tous les contrastes sont muets » (p. 46), ce qui revient à dire : « le beau c'est l'unité » ou « le beau c'est l'harmonie », « le beau c'est l'accord », etc., bref à ne rien expliquer.

D'ailleurs, notre auteur en convient lui-même en disant « qu'aucun chercheur n'a pu expliquer la raison de ce beau... de manière à permettre d'en déduire des lois valables pour chaque cas » (p. 46). Cette dernière phrase prouve aussi que le Dr Adamy ignore qu'une loi n'est que le *général* d'un groupe de phénomènes, et qu'il n'existe pas de science où une loi serait valable pour chacun de ces phénomènes en particulier.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le Dr Adamy *ne croie pas qu'on puisse trouver les lois du beau*, puisque, pour lui, le beau se trouve dans « l'être de la fantaisie et du cœur » (*Gemüth*) c'est-à-dire dans un domaine purement conceptuel, échappant à toute investigation scientifique. Enfin, nous le voyons se réfugier en « Dieu » en disant : « le mystère du beau est un mystère divin » (p. 46). Toutes ces phrases ne nous conduisent à rien et la preuve en est que le Dr Adamy, lui-même, se demande : « Qui résoudra cela?... »

Cependant, il se contredit aussitôt, lorsqu'il ajoute : « On doit pourtant reconnaître certaines bases ou fondements du beau, fondements qu'on retrouve partout » (p. 46). Et encore lorsqu'il affirme : « on peut élever les règles du beau, tout au moins celles que l'artiste ne devrait pas repousser, s'il veut s'assurer le succès » (p. 46). Toutefois le Dr Adamy se montre réservé en disant : « Certes, les seules règles ne peuvent pas créer un artiste » (p. 46), comme si quelqu'un osait prétendre qu'une brique traitée comme un diamant se transformerait en cette pierre précieuse !

Il est donc incontestablement vrai : « qu'aucun art ne peut s'apprendre si les dispositions font défaut » (p. 48). Cependant, le Dr Adamy ne distingue pas assez nettement les rôles

joués, d'un côté par l'enseignement, de l'autre par ce que l'on appelle « le don » que l'élève a reçu de la nature en naissant et ne recevra pas de l'enseignement. Celui-ci ne peut que le développer et le perfectionner.

Une œuvre d'art d'après le Dr Adamy se fait « d'un seul jet » (*Aus einem Guss*) et ce n'est, au fond, que l'impression d'ensemble d'une telle œuvre qui est décisive pour notre sentiment. Tout cela est, en somme, assez juste ; mais n'est pas appuyé sur des arguments, Notre auteur n'en donne pas davantage quand il déclare que l'unité conditionne l'harmonie et représente la loi fondamentale d'une œuvre d'art architecturale. Il dit autre part que c'est l'harmonie qui conditionne l'unité. Sa définition de l'unité est : « Le concours de toutes les parties vers un point de concentration » (p. 50). Il donne en exemple le point comme unité absolue. Il est bien évident que le point n'ayant pas de parties ne peut être qu'Un... Le Dr Adamy ne nous fournit aucune explication sur le point, que l'esthétique doit considérer comme la plus petite surface perceptible par nos yeux, alors que pour la géométrie il n'existe pas en réalité et n'est qu'une conception. En d'autres termes, le point est, pour l'esthétique, une petite surface placée dans un milieu autre que le sien, et d'une autre couleur, et c'est seulement grâce à cette différence que nous la percevons. Car, si elle était identique au milieu qui l'entoure, elle se confondrait avec lui et ses bornes et son contour n'existeraient pas.

Quant au cercle, le Dr Adamy le considère comme la surface idéale de l'unité : probablement parce qu'un cercle n'est qu'un point agrandi...

Ce sont là des considérations de géomètre et non pas d'esthéticien. En effet notre auteur définit le cercle : « le rapport constant de tous les points de la circonférence avec le centre ». A la suite de cette interprétation purement géométrique du cercle, notre auteur nous en fournit une autre poético-philosophique, d'après laquelle le cercle donne l'impression de l'infini (p. 51), et la circonférence cache quelque chose de mystérieux à cause de cet infini. C'est tout à fait inexact, et cela n'a rien de commun avec l'esthétique. Au sujet de l'unité que le Dr Adamy découvre dans le cercle, il faut répondre que chaque surface représente déjà l'unité tout simplement parce qu'elle n'a pas de parties. Et

même dans une surface composée de plusieurs parties, on ne peut obtenir l'unité pour que ces parties s'harmonisent entre elles, c'est-à-dire fassent l'impression d'une seule. Selon le Dr Adamy, la *diversité* (die Mannigfaltigkeit) est le *contraire de l'unité*. Mais, que faut-il conclure, lorsqu'il déclare : « l'unité sans diversité est quelque chose de mort. La diversité sans l'unité est un chaos incompréhensible et impossible à parcourir pour nos yeux » (*unübersehbares Chaos*, p. 52). Et ne dit-il pas aussi : « plus il y a d'unité, plus la forme nous apparaît sans vie » (p. 52). Par conséquent, on ne sait plus s'il faut opter pour ou contre l'unité.

On se rend compte de la confusion dans laquelle tombe notre auteur en continuant sa dialectique. Ainsi, il prend le concept de l'unité à la lettre ; pour lui l'unité est quelque chose qui n'a pas de parties et il conclut que « la diversité sans l'unité est un chaos incompréhensible et impossible à nos yeux ».

Notre auteur revient à la valeur esthétique des formes, dont il trouve une autre explication, basée, cette fois-ci, sur les mathématiques. « L'architecture, dit-il, aime les mathématiques » (p. 53). C'est là un raisonnement erroné, car ce n'est pas dans le monde objectif qu'il faut rechercher les causes des phénomènes uniquement subjectifs. Le Dr Adamy conclut : « les lignes qui sont rigoureusement mathématiques correspondent à l'esprit de l'architecture, prisonnière de la matière et enchaînée par des lois » (p. 54). Tout cela n'a aucun rapport avec l'esthétique et ne donne pas l'explication de ses phénomènes ; il faut la rechercher exclusivement dans l'homme, être vivant.

Le Dr Adamy parle des « mouvements des lignes » de ces choses sans vie qui ne se meuvent pas en réalité. Cela ne peut se comprendre qu'en interprétant leurs mouvements comme « nos mouvements » à nous. En d'autres termes, les lignes ne se meuvent que parce que nous mouvons nos yeux en les regardant.

Parlant de Winckelmann et s'arrêtant sur le concept que cet auteur désigne par le mot *Unbezeichnung*, le Dr Adamy donne comme exemple la volute du chapiteau ionique.

Il prétend que cette volute ne possède aucune unité dans le mouvement de ses lignes. C'est une erreur, puisque les lignes de la volute suivent un mouvement perspectif qui se

termine dans « l'œil » de la volute. Et c'est justement dans ce perspectivisme que se trouve l'origine de l'harmonie. Les œuvres architecturales ne sont, en général, qu'une perspective abrégée. Dans la volute, on l'obtient par des cercles successifs qui vont en diminuant suivant une loi et « l'œil » (de la volute) n'est que le point où ils expirent. C'est la preuve de l'unité de la volute. Il s'agit donc ici de la perspective d'un seul et même cercle ou de la perspective proprement dite.

Passant aux lignes, le Dr Adamy observe que chaque courbe donne l'impression du mou et du sans borne, tandis qu'une ligne droite donne l'impression du déterminé et du fixe. Une courbe, selon lui, aurait le caractère féminin et lyrique et une ligne droite, le caractère mâle et épique. Ce sont des observations justes, mais malheureusement sans aucune explication scientifique. Nous restons dans la littérature pure. Au fond, il s'agit d'un effort organique, celui de nos yeux et lorsque cet effort est aisé, comme dans la courbe, nous disons que le mouvement exécuté le long d'une ligne est un mouvement facile, gracieux, élégant, etc., tandis que lorsque l'effort est décisif, brusque, nous disons que ce mouvement, c'est-à-dire la ligne, est énergique, mâle, lourd, etc.

Notre auteur voit dans le triangle qu'il aborde ensuite un exemple de l'unité, comme dans le cercle ; mais ses raisons sont, cette fois, purement géométriques et comme telles n'intéressent pas l'esthétique des formes. Certes, il a bien observé qu'il y a dans le triangle une poussée vers le haut, vers le point d'union qui apparaît « en même temps comme point final » (p. 57). Mais, il n'en donne pas la raison, qui se trouve dans les mouvements de nos yeux vers le point de fuite perspectif de la base du triangle. Parlant du tympan grec, le Dr Adamy n'en reconnaît ni la valeur ni la signification esthétique, puisqu'il dit : « la forme du triangle nous apparaît dans le fronton comme une force finale, réunissant tous les ennemis ; comme une sonore expiration (*Ausklang*) harmonique réconciliant tous les contrastes en lutte dans les autres parties de l'œuvre d'art » (p. 58). C'est une description poétique ; mais ce n'est, en rien, une analyse esthétique, ni une explication de cette forme. Cependant, le vieux Vitruve nous a déjà parlé, sinon du tympan, du moins de la courbure des lignes horizontales, phénomène qui

se rattache à celui du tympan. Tous deux ont une cause commune qu'il faut rechercher dans la nature de la vision humaine.

Pour les autres triangles c'est-à-dire les triangles irréguliers, le D^r Adamy se maintient sur son terrain de géomètre, en déclarant que « le triangle qui n'est pas régulier n'a aucune valeur positive pour l'esthétique », mais il omet toujours de nous en dire le pourquoi.

De plus il est dans l'erreur, car l'irrégularité du triangle est due uniquement à ce que nos yeux ne se trouvent pas dans l'axe de symétrie, ce qui arrive dans toutes les vues perspectives en biais. Nombre de dispositions asymétriques se révèlent aussi légitimement belles que d'autres symétriques (exemple St-Etienne-du-Mont à Paris).

Mettant les qualités de sa nation en jeu, le D^r Adamy nous livre un document précieux pour notre proposition : « le beau est ce qui correspond à notre nature ». Il dit que le « rude Germain (*rauhe Germane*) n'aime que la forme angulaire, tranchante, celle du triangle ». En effet, un artiste allemand qui crée une œuvre, se traduit en elle, se sent en elle, s'y mire comme dans un miroir ; son œuvre c'est lui-même, c'est l'image de sa nature et plus cette image est exacte, plus son œuvre lui plaît. Combien la nature du peuple français est différente ! Les Allemands s'expriment par des formes angulaires, tandis que les Français révèlent leur caractère souple et gracieux, par les lignes sinueuses du Rocaille et du Louis XV.

En ce qui concerne la symétrie, elle est, pour le D^r Adamy, « la loi principale du beau simple » (p. 60). Il la définit exactement à la façon d'un géomètre, sans se rendre compte que c'est grâce à la constitution symétrique de l'homme et de ses yeux surtout, que l'œuvre symétrique acquiert son calme, son équilibre et son harmonie. Remettant encore le triangle en question, notre auteur croit « que, de toutes les figures qui sont encadrées par des lignes droites, c'est le triangle qui donne la plus forte impression d'énergie ». Il affirme encore sans rien prouver.

Ses observations sur les rectangles et les polygones sont également sans intérêt pour l'esthétique. Si un polygone nous paraît lourd et un cercle léger, c'est dans la cinématique de nos yeux qu'il faut en chercher la cause. En effet, les yeux

mettent plus de temps à changer de direction pour chaque angle du polygone, qu'à glisser suivant une ligne circulaire.

Jusqu'à présent, le Dr Adamy a étudié les « éléments purs du beau formel » et s'imagine avoir réussi à démontrer « la loi de l'unité absolue et de la symétrie ». Il traitera maintenant non plus des éléments purs, mais de leur combinaison en des formes. Il débute par une grosse erreur que tant d'esthéticiens ont commise croyant pouvoir trouver les lois de ces combinaisons dans la Nature, comme si cette dernière était le juge des phénomènes esthétiques, alors que c'est notre « Moi » qui apprécie les créations inconscientes de la Nature. Un autre défaut de sa théorie est son point de vue psychologique.

Celui-ci ramène tout au sentiment, en prétendant que la science n'est possible que là où le sentiment s'impose... Puis, le Dr Adamy se perd complètement dans le vague en déclarant que le « beau s'abrite et s'enfuit dans la métaphysique » (p. 64). Dans la suite, il cite Hogarth, esthéticien anglais, qui a écrit un essai remarquable : *Analyse sur la beauté*, où il déclare que « le beau est la ligne serpentine ». On sait que cette définition a soulevé des moqueries générales, car la réfutation par l'absurde était très facile¹. Le Dr Adamy se demande lui-même : « Pourquoi ces lignes doivent-elles être les lignes de la beauté ? C'est là le mystère qu'Hogarth n'a pas su nous dévoiler » (p. 65). Jamais le Dr Adamy ne fut davantage dans le vrai.

Le Dr Nuel (*La Vision*, Paris 1904, chez Doin, p. 194) exprime le même avis en disant que d'autres « ont eu recours à la tarte à la crème animiste, qui a réponse à tout, pourvu bien entendu, qu'on soit croyant ». Notre auteur, lui, s'est servi du sentiment, concept non moins mystérieux et abstrait que l'âme ! Mais, tout en concluant judicieusement que se servir de l'âme c'est expliquer « l'obscur par obscur » (p. 65), il est tout aussi obscur avec son « sentiment ». Notre auteur, qui reproche à Hogarth sa « conception réaliste », a tort de juger légèrement la « ligne serpentine » car si elle n'est pas

¹ Nous lisons dans l'œuvre de Léon Dumont, intitulée *La théorie scientifique de la sensibilité* (p. 180) : « Le célèbre caricaturiste se vit lui-même en butte à mille caricatures : on fit graver un charlatan démontrant aux yeux d'un public ébahi que la bosse est la plus belle chose du monde » (« a mountebank demonstrating to his admiring audience that crookedness is most beautiful »).

la beauté elle-même, elle est en tout cas, comme le dit Louis Dumont, « plus agréable à voir que la ligne droite ».

Du réalisme de Hogarth, le D^r Adamy passe aux conceptions idéalistes de Weisse et de Hegel. Pour le premier « l'esthétique est la science des idées, de la beauté », tandis que pour le second le beau n'est « qu'une lueur de l'idée ». Le D^r Adamy objecte avec raison que des mots pareils ont transformé le mystère de l'art en une « devinette sans solution » (p. 66). Il est fort curieux que ces définitions aient pu étonner le D^r Adamy, qui vient de proclamer que toute recherche esthétique devait se diriger vers la métaphysique !

Ne se souvenant plus de ces déclarations et ne se rendant pas compte de la contradiction, le D^r Adamy réfute à présent le réalisme de Hogarth, qui, lui, nie le contenu idéal. Mais il réfute également l'idéalisme qui nie la beauté purement formelle. Il conclut, on ne peut mieux, que les amateurs d'art et les théoriciens parviennent, en s'appuyant sur l'une ou l'autre théorie, à fabriquer les réflexions les plus spirituelles et les plus profondes ; mais qu'il n'en va pas de même pour le praticien. Ce dernier « secoue la tête, dit-il, devant les plus spirituels commentaires qui ont été écrits sur l'art et pour l'art » (p. 65). Ce langage, que nous approuvons pleinement, ne convient guère au D^r Adamy, puisqu'il est dans la même erreur que ceux qu'il critique. Son point de départ, nous l'avons dit, consiste dans l'idée de la conciliation de l'idéalisme exclusif de Hegel avec le formalisme ou réalisme pur de Hogarth, idée également discutable.

Ce nouveau point de vue ne nous explique en rien les phénomènes esthétiques et ce n'est pas étonnant, puisque le D^r Adamy n'a pas recherché, lui non plus, la cause de ces phénomènes dans l'homme et sa nature, mais dans la spéculation.

Il dit de l'harmonie, par exemple, qu'elle « est la loi la plus libre, où l'être formel de la beauté trouve son expression la plus haute » et il la définit ainsi : « l'harmonie est l'accord des parties entre elles et avec le tout » (p. 66). Toujours des mots, toujours des phrases ! *Sunt verba et voces praeterea quae nihil!* Expliquer l'harmonie par l'accord, revient à remplacer un concept par un autre, le « même » par le « même » ; car ces deux concepts sont synonymes. D'après le D^r Adamy, l'unité serait la loi des formes simples et l'harmonie la loi

des formes composées ! Il prétend encore que l'harmonie peut se réduire à une loi mathématique, comme celle dite la « coupe d'or ». C'est là que se trouve l'origine de l'insuccès de ses tentatives ; car, si les rapports esthétiques peuvent, dans une certaine mesure, être fixés mathématiquement, ils ne sont pas équivalents à des rapports mathématiques. Si nous partageons une droite en deux parties mathématiquement égales, dont l'une sera hachurée, cette dernière nous paraîtra plus grande que celle qui ne l'est pas. L'esthétique s'occupe des apparences, les mathématiques, des réalités.

C'est ce que le Dr Adamy n'a pas compris. Et c'est pourquoi, comme tant d'autres de ces esthéticiens que nous appelons « esthéticiens-géomètres », il se trompe. Il cite Winckelmann, qui connaissait aussi « cette loi commune à tous les arts » (p. 66), mais, c'est dit-il, à Zeising qu'appartient l'honneur d'avoir le premier compris et découvert la valeur de la proportion dite « coupe d'or ». Et le Dr Adamy donne une définition absolument géométrique de ce rapport qui peut s'exprimer par la relation suivante :

$$3,056.... : 4,944.... = 4,944.... : 8$$

à condition, bien entendu, que la longueur totale, partagée en deux parties, soit de 8 unités. Cette prétendue loi n'est, selon le Dr Adamy, qu'approximative.

Il fait remarquer que la fantaisie n'en souffrira pas grâce à cette approximation ; « elle aura, néanmoins, pour s'exprimer, un jeu suffisant » (p. 69). Mais qu'advient-il si ce rapport, au lieu d'être approximatif, était exact ? Le Dr Adamy en serait fort embarrassé. Il reconnaît que cette loi de Zeising est « très importante pour l'art » (p. 67) ; toutefois, il déclare, avec Winckelmann « *la beauté est un des plus grands mystères de la Nature ; nous sentons et voyons tout son effet mais la conception absolument claire de la beauté est du domaine de l'inconnu* » (p. 69). L'enthousiasme du Dr Adamy pour la loi de Zeising nous étonne. Que ne pose-t-il à Zeising la même question qu'à Hogarth ; pourquoi ce rapport $3/5$ est-il beau ? Car tout est là : trouver la cause d'un phénomène esthétique exprimé par un rapport géométrique que nous ignorons absolument au cours de la contemplation.

Quand nous aurons mesuré les parties d'un objet qui nous a plu, saurons-nous mieux pourquoi il nous a plu ? En réalité la loi de Zeising rappelle la théorie des modules de Vitruve,

qui, tout en nous donnant des mesures exactes des belles proportions, nous laisse sans explication. La recherche de Zeising a été, au fond, contraire à l'esprit de la méthode esthétique. Car ce n'est pas dans la géométrie ou, en général, dans le monde objectif, que l'on peut découvrir l'explication du phénomène esthétique. Ce dernier ne dépend que de l'homme ; et c'est uniquement dans l'organisation du corps humain, autrement dit dans la physiologie, qu'il faut chercher la réponse. L'esthétique n'est qu'une branche spéciale de la physiologie. Notre auteur s'en apercevra plus tard lui-même.

Son étude de la beauté formelle se termine par la définition suivante : « l'unité, la symétrie et la proportionnalité sont les schémas de toute la beauté formelle » (p. 71).

E. LES ÉLÉMENTS IDÉAUX DE LA BEAUTÉ ARCHITECTURALE.

Le Dr Adamy résume ainsi son chapitre précédent : « les éléments formels ne sont pas le beau en soi ; ils sont uniquement ce qui est indispensable pour faire apparaître le beau (p. 73). Il leur manque, selon lui, « la signification *intellectuelle* qui crée la sensation du beau ». Cette erreur, déjà signalée, vient uniquement, chez notre auteur, de ce qu'il n'admet pas l'esthétique formelle, c'est-à-dire l'esthétique sans contenu. Cependant, tout en disant que des éléments formels tels que « l'unité absolue et la variété » ne suffisent pas pour constituer le beau, il est contraint d'avouer qu'ils « exercent une certaine excitation sur nos sentiments » et il n'accorde à cette excitation que le qualificatif « d'agréable ».

Le professeur Basch est du même avis et prétend, lui aussi, que les excitations de nos sens ne peuvent être qu'*agréables* ou *désagréables*. A notre avis le phénomène esthétique est toujours de la même nature, avec seulement des variations d'intensité. Les excitations ne s'arrêtent jamais aux sens, puisque ces derniers ne sont que de simples intermédiaires du cerveau, sans la participation duquel nous ne serions plus conscients de ce qui se passe autour de nous ni en nous. D'ailleurs, des *mots* ne peuvent pas nous expliquer scientifiquement les phénomènes esthétiques, car les mots ne sont pas les choses. Concluons que le beau formel, par exemple une belle surface, une belle rose, une belle couleur, est possible comme tel et que, par conséquent, le Dr Adamy

a eu tort de le nier. On se rend bien compte de l'existence de deux esthétiques, en comparant l'art grec et l'art du Moyen Age. Le premier représente la perfection de la forme sans contenu ; le dernier est *laid* au point de vue formel avec ses figures mal proportionnées et sans aucune beauté de lignes, mais il est infiniment plus élevé au point de vue contenu parce qu'il exprime la souffrance, la foi, le désespoir, la douleur, etc.

Le Dr Adamy parle du contenu et redevient confus. Il sépare le « contenu matériel » du « contenu idéal », en donnant comme exemple, pour le premier, l'idée de la pesanteur et, pour le deuxième, l'idée commune à tous les esprits d'une époque. Peut-on, en esthétique, parler d'un contenu matériel, c'est-à-dire objectif ? Le lourd, le léger, etc., sont des qualités esthétiques purement subjectives et explicatives par la théorie de l'*Einfühlung*. Cette division n'est d'ailleurs que passagère, car le Dr Adamy reviendra sur le « sentiment », qu'il considère comme la seule source du goût. En art, d'après lui, il ne s'agit pas « de représenter des concepts ou des idées, dans le but de faire une simple communication ; il s'agit de formes que nos yeux et nos oreilles nous révèlent, formes qui, au moyen d'intermédiaires (les sens), excitent notre sentiment » (p. 75). N'insistons pas sur l'expression « notre sentiment excité » ; car seuls sont excitables nos *nerfs*, qui transmettent cette excitation au cerveau, où elle se réfléchit en plaisir ou en douleur. Insistons plutôt sur le fait que le Dr Adamy ne semble pas avoir saisi clairement la distinction entre l'idée et la forme, entre l'esthétique de contenu (ou l'art proprement dit) et l'esthétique formelle.

Le Dr Adamy est l'adversaire de la théorie *utilitariste* du génial Botticher¹, qu'un de ses disciples E. Jacobsthal résume ainsi : « Le but l'art est de communiquer une certaine idée au spectateur² ». Tolstoï a soutenu la même thèse dans son œuvre : *Qu'est-ce que l'art*³ ; cette thèse est, du reste, absolument légitime. Le Dr Adamy a donc tort en affirmant que « quoique les formes doivent avoir un contenu, ce dernier n'est jamais le but des formes » ; cette proposition n'a de valeur

¹ Voir *Tektonik der Hellenen* du Dr. Adamy, de même que son article paru dans la *Revue de Bamberg* en 1880. et intitulé : *Die ästhetische Begründung der Architektonik*.

² Voir E. Jacobsthal : *Grammatik des Ornaments*, Berlin, 1874.

³ Traduite incomplètement en français.

que pour l'esthétique formelle. Il ajoute que l'unité de la forme et du contenu n'a pas de rapport avec la connaissance, mais avec la fantaisie (p. 75). C'est une fois de plus de la dialectique pure, incontrôlable par l'esthétique scientifique.

A propos de « contraste », et particulièrement de celui qui existe entre la force et le poids, le Dr Adamy ne fait que continuer l'erreur de Schopenhauer, dont nous avons suffisamment parlé. Sa conclusion est que : « la force et le poids se confondent en architecture, dans une unité non troublée » (p. 79), belle phrase, qui prétend résoudre la question de l'harmonie en réconciliant les contrastes! Poursuivant son exposition de la théorie de la pesanteur, notre auteur affirme que l'architecture doit avoir « le caractère de la gravité sévère » et non pas celui de la gaîté, « comme c'est le cas, dit-il, avec le style rocaille » (p. 80). Faut-il donc que toutes les architectures aient l'aspect de prisons ou de forteresses? N'y a-t-il pas aussi d'architecture gaie?

Pour le Dr Adamy, une des conditions fondamentales de la beauté architecturale, est : « la langue architecturale qui doit être sérieuse et pleine de dignité » (p. 80). Il oublie donc les belles villas souriantes, naïves et insouciantes, qui sont cependant aussi des œuvres architecturales, au même titre que les ministères, les bourses, etc.

Nous arrivons maintenant à la « vérité », concept qui n'a rien de commun avec l'esthétique, puisqu'il se rapporte à un raisonnement et non à l'effet immédiat que produit un objet sur nous. Cette « vérité » le Dr Adamy la voit dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Cependant, étant donné sa définition de l'architecture, comment parviendra-t-il à nous expliquer l'expression extérieure d'un casino, d'une villa, etc. dont l'intérieur consacré à la gaîté et au plaisir, ne peut rien avoir de sévère ni de digne.

L'expression « vérité » est ici substituée au rapport harmonieux entre l'intérieur et l'extérieur. Or, la « vérité » appartient à la logique et non à l'esthétique. Nous *sentons* le beau ; tandis que nous *savons*, au moyen du raisonnement ou de l'expérience, si une chose est vraie ou fausse.

Il s'agit donc des connaissances *a priori* qui existent avant et même sans aucune expérience et des connaissances *a posteriori*, qui n'existent, elles, qu'après l'expérience ou qu'en vertu de l'expérience. De là la confusion créée par le Dr Adamy

dans la discussion sur le formel et le contenu. Il est tout naturel qu'il condamne l'architecture décorative, quoique ce soit précisément la clef de l'architecture formelle, l'architecture « à propos », telle qu'elle existe le plus souvent en pratique.

De la « vérité » notre auteur passe à une autre catégorie, très chère aux esthéticiens français : la « clarté », que le Dr Adamy appelle *Uebersichtlichkeit* (mot intraduisible en français). « L'œil, dit-il, se refuse à être tourmenté en cherchant le chemin pour jouir du beau ; il veut suivre les lignes dans un mouvement léger et libre, pour donner à l'esprit une conscience nette des proportions » (*dem Geiste zum Bewusstsein*, p. 82). C'est une proposition rigoureusement vraie ; mais l'explication du Dr Adamy est ténébreuse. Lorsqu'on se souvient de sa lutte contre l'âme, on doit se demander pourquoi le Dr Adamy lui préfère l'esprit.... Au point de vue scientifique, dire que l'œil « veut », c'est dire une chose fausse, l'œil ne « veut » rien du tout ; il n'est qu'un appareil à reflexes. Et maintenant que notre auteur se sert du mot « esprit », pourrait-il nous dire ce que devient son « sentiment » ? Et c'est par « l'esprit » que le Dr Adamy prétend nous expliquer le concept de la clarté... Tout ce langage « psychologuant », comme l'aurait dit le Dr Nuel¹, est incontrôlable ; de plus il est la cause de toutes ces confusions et contradictions ! Le Dr Adamy affirme ensuite que la clarté n'existe pas sans l'unité et que les sous-catégories de cette catégorie-mère sont : le contraste, la pureté, le calme, la dignité, la vérité et l'*Uebersichtlichkeit*.

Le Dr Adamy aborde maintenant l'élaboration des plans en imposant encore son unité, quoique cela n'ait de sens que pour un plan dessiné sur le papier et que nous regardons comme un tableau. Lorsque le plan est exécuté, nous ne le voyons plus comme sur le papier, puisque, ne pouvant parcourir que successivement les divers compartiments de l'édifice, nous ne voyons qu'un compartiment à la fois. Cependant, dans les monuments qui ne possèdent qu'un seul espace divisé en sous-espaces comme les églises, les temples, etc. on peut jusqu'à un certain point avoir une perception d'ensemble du plan. Pour ces édifices, le Dr Adamy se montre plus partisan de l'esthétique de contenu ; il convient que « dans la maison de Dieu, l'artiste crée d'après l'idée de son

¹ Voir son remarquable ouvrage intitulé *La Vision*, Paris 1904, chez Doin.

temps et de son peuple ; il se débarrasse ainsi du subjectivisme du particulier et va vers l'idéal commun à tous » (p. 84). N'avions-nous pas dit : « telle conception, telle architecture », ce qui signifie que le beau n'est que ce qui correspond à une conception, à une idée. Mais il ne faut pas aller jusqu'à prétendre que l'artiste devienne ici impersonnel ; il ne peut jamais l'être et l'homme sans foi ne créera jamais une œuvre religieuse ; même s'il essaie, à la façon d'un acteur, de s'infuser le rôle d'un religieux. Le Dr Adamy conclut que le contenu (*der Gehalt*) est « une substance purement idéale » (p. 85) et qu'il est « la finalité d'une faculté de translucidité (*Durchleuchtung*) et la transfiguration de l'esprit absolu » (p. 85). Il ajoute encore que « le contenu est le noyau de tous les arts » et que « la forme n'est qu'une enveloppe ». Cela revient à l'idéalisme hégélien le plus pur, que le Dr Adamy avait nié auparavant ! Il voit la raison du contenu dans les conditions territoriales, climatiques, historiques et religieuses et conclut que l'art est, depuis toujours, le thermomètre fidèle et précis du développement des peuples. Cette théorie, qui rappelle beaucoup celle de Taine, n'a pas, ainsi présentée, beaucoup d'intérêt pour la science et n'appartient qu'à la philosophie ou à la psychologie. Car le Dr Adamy cherche à expliquer par les « conceptions d'âme » cette âme dont il s'est montré, au début, le négateur acharné. Et c'est précisément par cette âme (*Gemüthsverfassung*), qu'il cherche, maintenant, à expliquer les origines des styles architecturaux, concluant, en bon psychologue : « l'histoire des styles, c'est l'histoire de la transformation des états d'âme humains ».

D'abord adversaire à outrance de l'idéalisme absolu de Hegel, selon lequel le beau n'est qu'une « lueur de l'idée », le Dr Adamy arrive à se changer en grand admirateur de l'école hégélienne en disant que « la vraie œuvre d'art n'est que l'idée incorporée (*die verkörperte Idee*) dans une enveloppe qui est la forme » (p. 87). Ces éléments idéaux, selon lui, donnent, par leur aspect extérieur, le caractère de leur contenu intérieur. Les œuvres architecturales à notre avis sont des êtres vivants, elles ont leur physionomie, elles miment leur intérieur : elles peuvent donc, comme le disait M. Victor Basch, pleurer, rire, etc. ; car l'artiste s'est infusé dans son œuvre en la créant ; cette œuvre, c'est lui-même. Quant au spectateur il procédera de la même façon. C'est ce que Schmar-

sow¹ a si bien appelé *Auseinandersetzung*, c'est-à-dire l'échange réciproque entre le moi et le monde extérieur, échange qui donne à une chose la faculté de devenir nous et à nous la faculté de devenir elle.

Parlant des styles, le Dr Adamy est partisan de la pureté du style et opposé à tout mélange. Cette prétention ne doit pas être prise à la lettre ; car un grand architecte allemand contemporain, Alfred von Messel, a conçu le musée de Darmstadt en mélangeant les styles et est parvenu, par ce procédé à exprimer l'idée du musée, idée de quelque chose qui reconstitue l'histoire artistique de tous les peuples et, par conséquent de tous les styles.

L'auteur revient au « sentiment » qu'il semblait presque avoir oublié et auquel il avait substitué tantôt l'*âme*, tantôt l'*esprit*. Il se demande « quelle doit être la position de l'architecture en face de notre sentiment » ? Et il répond : c'est dans l'esprit général qu'il faut chercher la solution.

Sur « l'impression », il s'exprime ainsi : « l'impression première, qui domine les autres, est celle qu'un édifice exerce dans son ensemble et ce n'est qu'ensuite que l'œil se dirige vers les détails ». Il y a du vrai dans cette proposition ; mais, ce qui est inexact, c'est de prétendre que nous pouvons ressentir l'impression de l'ensemble d'un seul coup, ou, comme on dit, en une fois ; car ce ne peut être que successivement. D'ailleurs, cette question appartient à la physiologie optique et non à la philosophie². Les yeux n'embrassent, au cours de la première impression, que la silhouette d'un édifice ; c'est-à-dire une forme unique ; mais ici encore, d'une façon *successive* et jamais simultanée.

Le Dr Adamy parle aussi du sublime, qu'il trouve « dans la grandeur » et attribue au concept du beau. La différence entre le *sublime* et le *gracieux* consiste, d'après lui, en ce que le premier exerce son effet par le calme et la dignité et est, par conséquent, la propriété de la *matière* (!), tandis que le deuxième l'exerce par le mouvement et appartient à l'*esprit* (p. 91).

Il en conclut que l'architecture est, parmi les beaux-arts, celui qui représente le *sublime*, tandis que la peinture repré-

¹ *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften*, 1905.

² En d'autres termes peu importe ce que nous en pensons du moment qu'il s'agit de la science, c'est-à-dire de ce qui est ! Pour celle-ci il n'y a d'autres preuves que l'expérience.

sente le *gracieux*, (p. 91) ce qui est absolument faux, car les styles « rocaille » et Louis XV sont des exemples éloquentes du gracieux en architecture. Il est donc inexact de prétendre, comme le Dr Adamy que « le devoir principal de l'architecture est le monumental » (p. 93). Il ne faut voir là qu'une des innombrables expressions architecturales. Celle-ci caractérise particulièrement l'architecture allemande dans laquelle le *beau* s'identifie au *colossal*.

Sans transition, le Dr Adamy passe à « l'esprit du peuple » (*Volksgeist*) qui, d'après lui, se manifeste dans sa religion et dans sa conception de l'état. Ses temples, ses thermes, ses palais sont donc des exemples qui démontrent la correspondance de cet état d'esprit avec le caractère des dits édifices. Le Dr Adamy en voit un fort curieux dans le musée de Berlin conçu par l'architecte Schinkel : « Sa colonnade gaie, dit-il, n'est pas le produit du hasard ; elle est la conséquence de l'histoire de son temps », dont elle incarne la gaieté. C'est la théorie de l'ambiance, dont nous avons déjà parlé. Quant à la maison de Dieu, notre auteur la considère comme l'expression la plus pure du sublime. C'est, pour lui, l'œuvre par excellence de « l'état d'esprit du peuple ». Soit ! Mais faut-il, pour cela, nier qu'il puisse y avoir des œuvres individuelles ? L'architecture funéraire, par exemple, est l'œuvre d'un individu et de ses conceptions toutes personnelles sur la mort et l'expression architecturale de cette dernière. Nous employons faute de mieux, le terme « conception » mais il n'est pas tout à fait juste car il fait penser à une œuvre de la *pensée* et non de l'imagination.

En vérité, un architecte n'exprime dans un monument funéraire qu'une image intérieure, image visuelle, tout comme un musicien exprime dans une marche funèbre une image auditive. Leurs œuvres, c'est ce qu'ils « pensent » en images et traduisent : le premier au moyen des lignes et couleurs, le deuxième au moyen des sons¹.

La conclusion du Dr Adamy est : « l'architecture, c'est-à-dire son esprit, n'est que l'esprit du peuple, dont cet art est la personnification la plus élevée et la plus expressive » (p. 96). Il exagère ; car il s'agit de l'art le plus pauvre qui soit.

¹ Combarieu définit la musique : « l'art de penser avec des sons » (*La musique, ses lois, son évolution*, Paris, chez Garnier).

F. DE L'OPTIQUE ESTHÉTIQUE.

Si le Dr Adamy avait été un scientifique, c'est sans aucun doute par l'œil et non par des spéculations métaphysiques, qu'il aurait commencé son étude sur l'esthétique architecturale.

« L'œil, dit notre auteur, est un organe intermédiaire entre le sujet et l'objet. » Il eût été plus juste de le définir : un intermédiaire entre le cerveau et le monde extérieur. Mais, l'œil n'est pas uniquement un intermédiaire ; car il élabore l'impression visuelle et le cerveau ne fait que l'enregistrer ; sans lui toutefois l'impression élaborée par nos yeux ne deviendrait pas, pour le sujet, une sensation ; elle resterait inconsciente. Le cerveau et les yeux forment un seul et même appareil, du moins pour l'homme normal et dans l'état normal de la vision. En d'autres termes, l'œil doit être considéré comme inséparable du cerveau, comme faisant un tout avec lui.

Le rôle esthétique de la vision est précisé ainsi par le Dr Adamy : « les beaux objets doivent s'accommoder par leur apparence extérieure à l'organe de la vue, c'est-à-dire se conformer de manière à correspondre à cette faculté » (p. 98). C'est une proposition des plus importantes pour la science esthétique. Il la fait suivre de sa triple division de l'esthétique optique :

1^o Rapport entre la quantité des beaux objets et leur qualité ;

2^o Rapport entre la quantité des beaux objets et l'œil ;

3^o Rapport entre la qualité des beaux objets et l'œil ; ou, autrement dit, construction (*Ausbildung*) des formes d'art de l'architecture.

Quant à l'accommodation des yeux, il l'explique ainsi : « le beau veut qu'on jouisse de lui sans peine (*müheles*)... si l'on impose à l'œil un effort particulier, surtout un effort continu, il en résulte une fatigue physique et psychique (*Körperlich und geistig*). Par conséquent, il faut que cet effort soit exclu de l'art avec lequel, il est incompatible » (p. 100-101). Evidemment, on ne peut pas éprouver de plaisir si l'on fait un effort ; et c'est dans ce qui correspond ou dans ce qui est conforme à la nature de notre vue, et même à toute notre nature, qu'il faut rechercher cette aisance ou ce « sans peine ». On ne le trouvera pas dans le *beau qui*

veut, comme le prétend le Dr Adamy, car le beau ne *veut* rien du tout.

Notre auteur, qui s'est montré précédemment l'ennemi de l'âme, se révèle maintenant dualiste. Il nous présente une sorte de « physiologie » et « d'anatomie » psychologiques, où le *cerveau* est remplacé par l'âme, l'*excitation* nerveuse par la *sensation* ou le *sentiment*, etc. Ses propositions démontrent que son point de vue appartient à la psycho-physiologie, où l'on admet l'immatériel (l'âme) aux côtés du matériel (le corps). C'est ce que nous considérons comme une absurdité, quand il s'agit de la science pour laquelle il n'y a pas de phénomènes immatériels. Ce dualisme n'est, au fond, qu'une « science » intermédiaire entre la psychologie et la physiologie, ou, en d'autres termes, une transition entre la non-science et la science.

Le Dr Adamy soutient « qu'une œuvre d'art doit être faite de manière que notre faculté de voir puisse l'embrasser d'un seul coup et dans l'ensemble » (p. 101). Il veut dire par là qu'il doit y avoir *simultanéité*, ce qui est une erreur.

Aristote¹ dit également que, si une œuvre est trop grande, c'est aussi mauvais pour la clarté que si elle était trop petite et que, dans le premier cas, « l'intuition ne se produira pas *instantanément* et l'être intuitif (*der Anschauende*) sera privé de l'unité et de la totalité de l'œuvre ».

Nous avons déjà dit que nous aurons maintes occasions de prouver que la *simultanéité* est impossible pour l'être vivant et surtout pour la vision². Par conséquent, lorsque Aristote parle de voir « d'un coup d'œil » il commet une erreur³. Le Dr Adamy ne fait que la répéter en prétendant que l'image d'un édifice non seulement peut, mais doit être perçue en une seule fois par la rétine, et cela, selon lui, dans son ensemble et dans ses parties (p. 101, op. cit.). La cause de cette erreur se trouve dans son ignorance de l'optique physiologique. Cette dernière a prouvé expérimentalement que l'image ne s'imprime pas sur la rétine comme sur une plaque photographique, c'est-à-dire *simultanément*, mais par une suite d'excitations : donc successivement, grâce à la *fovea centralis*, point de la vision nette.

¹ Voir *Poétique*.

² Voir notre article « Architecture, art du temps » (*La Construc. Moderne*, 1925).

³ *Poétique*, éd. Hachette de 1875 (p. 46).

Le Dr Adamy, comme beaucoup d'autres auteurs, sinon tous (y compris même les physiologistes) a confondu l'appareil photographique avec l'appareil physiologique de la vision, le mode objectif avec le mode subjectif des perceptions visuelles. L'architecture est l'art du temps; elle est « la musique figée » comme le disait Schelling. Nous *liquéfions l'espace*, dit encore mieux le professeur Basch.

L'erreur de la conception de simultanéité provient, chez notre auteur, de ce que ses considérations sont géométriques, et, par conséquent, objectives, pareilles à celles qui appartiennent à la physique optique. Ne dit-il pas que la condition qui nous permet de voir « d'un seul coup d'œil » est l'angle de la vision et la distance?

Cette dernière considération géométrique implique donc la simultanéité. Le Dr Adamy n'a pas tiré un grand profit de son étude sur l'optique physiologique de Helmholtz; car il préfère s'arrêter à Maertens¹, qui a émis des considérations géométriques identiques aux siennes. En effet, pour Maertens (cité par le Dr Adamy, p. 102) : « la vision claire, nécessaire pour la contemplation d'une œuvre d'art est conditionnée par l'angle visuel de 18° , si l'on regarde en haut et de 9° si l'on regarde en bas, c'est-à-dire en tout par 27° » (cité par le Dr Adamy, p. 103). Et le Dr Adamy, à son tour, prétend que lorsque nous regardons sous le même angle deux droites situées à des distances différentes (fig. 13) l'œil reste immobile, c'est-à-dire qu'il les voit simultanément. Ce sont là, pour notre auteur, deux phénomènes identiques!

Cela est évidemment faux, car :

1° Les deux distances donnent deux impressions différentes, la première (AB)

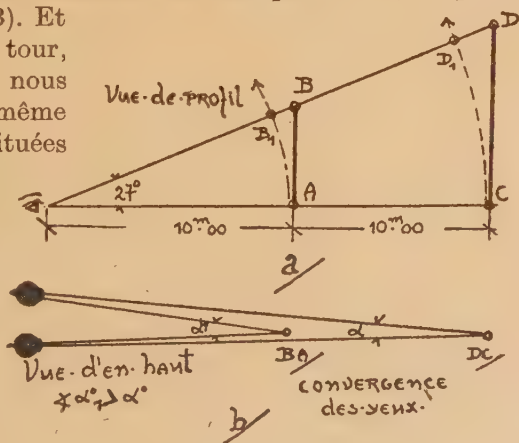


Fig. 13a, b.

¹ Martens : *Der optische Maassstab*, Bonn, 1877.

nécessite une plus grande convergence de nos yeux, la deuxième (DC) en nécessite une plus petite (fig. 13, *a* et *b*); or, c'est cette différence de convergence et d'accommodation, qui nous apprendra que la seconde droite est plus éloignée que la première ;

2^o les yeux font un mouvement circulaire au cours de la perception des deux droites, et ce sont les durées¹ AB et CD, et non pas les grandeurs géométriques qui comptent dans cette perception visuelle.

Quant à l'angle sous lequel une dimension doit être vue pour qu'elle nous paraisse esthétique au sens d'Aristote, c'est-à-dire ni trop grande ni trop petite, il doit être tel que le mouvement oculaire qui embrasse cette dimension s'exerce sans peine.

Maertens a fixé l'angle de la vision esthétique à 27°, mais en ignorait la raison et l'optique physiologique en général, comme le Dr Adamy du reste. Et c'est pour cela qu'il est encore dans l'erreur lorsqu'il prétend que « son angle » est le même quand la longueur envisagée est dans le sens horizontal.

Ce fait ne serait réalisable que par un homme dont l'œil serait placé au milieu de la figure, et remplirait ainsi les mêmes fonctions que le sens soit horizontal ou qu'il soit vertical. Il faut mentionner encore à ce propos, le fameux Zeising², que le Dr Adamy cite et qui soutient également qu'on peut « voir une figure d'un seul coup d'œil » (*mit einem Blick*). Notre auteur, il est vrai, n'accepte pas à la lettre l'angle Maertens. L'art « ne se laisse pas encercler, conclut-il, par ces lois étroites et sévères de l'entendement » (p. 106). Mais il ajoute avec cette prudente réserve qui le catactérise : « malgré tout, l'application de l'optique a sa valeur pour l'architecture » (p. 108). Et afin de se montrer original, il propose, au lieu de l'angle Maertens (27°), celui de 24°-28°, comme angle visuel déterminant pour la formation des rapports de grandeur. Il accepte cependant, tout en le trouvant également arbitraire, un autre angle de Maertens, celui de 45°, qui sert à voir distinctement les détails. Notre auteur tient à rester fidèle à sa conception de la liberté de l'artiste et de l'originalité

¹ Par la durée, nous entendons la durée de l'excitation entre les deux points.

² Zeising : *Neue Lehre der Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854; *Aesthet Forschungen*, 1885 ; *Die Metamorphosen der menschl. Gestalt*, 1860.

artistique. C'est pourquoi il n'accepte que sous une certaine réserve ce nouvel angle de Maertens et croit que la vraie solution du problème se trouve dans le « sentiment, l'organe spirituel (*Geistesorgan*) qui correspond à la nature de la fantaisie ». C'est là, selon lui, « qu'il faut chercher l'origine de tout art » (p. 111). Cette esthétique sentimentaliste (*Gefühlsästhetik*) a rendu toute recherche scientifique stérile, comme l'histoire de l'esthétique nous l'a suffisamment prouvé. De nombreuses expériences nous ont permis de fixer entre 40° et 42° l'angle utile à la perception des détails ; nous avons constaté que le spectateur recule spontanément sa distance de l'objet jusqu'à ce qu'il arrive à le voir sous cet angle. C'est un acte réflexe, inconscient et involontaire, donnant une explication qui se passe complètement du concept du sentiment.

Le Dr Adamy n'a pas compris plus que Maertens l'importance énorme du rôle que joue l'optique physiologique dans les recherches scientifiques de l'esthétique de l'architecture. Nous en avons la preuve lorsqu'il déclare qu'il faut *renoncer* à fonder une *Architektonik* ayant comme base les lois optico-esthétiques générales ; « c'est l'opticien, dit-il, que cela intéresse... » Cela est en contradiction avec ce qu'il disait plus haut ; de plus il est certain que le Dr Adamy n'a pas compris que l'esthétique scientifique est simplement une partie de la physiologie générale et non quelque chose d'indépendant. Pour les philosophes, du reste, l'esthétique n'est pas seulement séparée de la physiologie ; elle n'a aucun rapport avec les sciences ! Aussi le Dr Adamy conclut-il que l'optique physiologique ne contient pour l'architecte que quelques *moyens techniques*, d'utilité purement *pratique*.

Quittant alors un chemin dans lequel, en tant que philosophe, il s'est mal engagé, le Dr Adamy passe à l'architecture grecque qui a « donné naissance, dit-il, à l'architecture de tous les peuples civilisés » (p. 112). Il émet deux définitions de l'art : la première « l'art est l'enfant de l'âme (*Gemüth*) ; la deuxième : « l'âme est le créateur objectif » (p. 113). Des mots, qui ne signifient rien en langage scientifique ! Puis il parle de l'origine de l'architecture et croit qu'elle est devenue un art le jour où elle s'est émancipée du *besoin*. C'est une pensée très répandue, où le mot « *besoin* » est pris à la lettre, car nous avons, au fond « *besoin* » du beau. Il cite

le temple, où « la question du besoin cède sa place à celle de l'âme... » comme si l'homme n'avait pas créé le beau à tout propos et bien avant le temple. Le phénomène esthétique

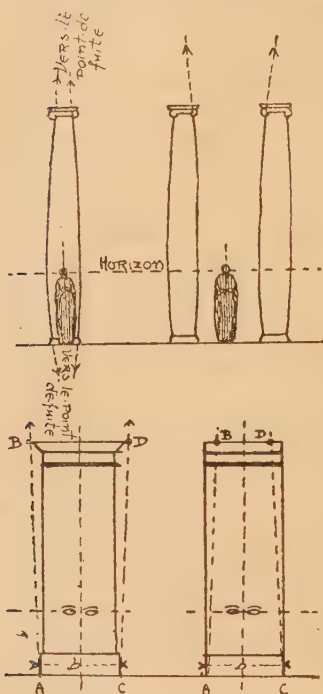


Fig. 14 et 15.

est une spontanéité organique, un réflexe immédiat et non uniquement un produit de la civilisation. Il y avait d'autres œuvres avant le temple. Toutefois, il faut reconnaître que le temple appartient à une esthétique plus élevée, celle de contenu, où il s'agit de l'idée et non plus seulement de la forme. Le Dr Adamy dit avec raison que le temple était le symbole de l'image de Dieu.

Passant à la description du temple grec, le Dr Adamy parle de la colonne et y voit l'imitation d'un arbre, ce qui n'est pas impossible. Seulement, cela n'est pas une explication de la valeur esthétique de la colonne. Les cannelures seraient, selon Bötticher¹, l'imitation de tiges d'ombrelles, tandis que, selon le Dr Adamy, leur origine se trouverait dans la fantaisie artistique. Il observe que les cannelures donnent une impression d'énergie, et qu'une colonne qui en est privée paraît molle, sans énergie. L'observation

de notre auteur est juste; mais le vrai pourquoi de ce phénomène, il ne nous le donne pas, puisqu'il le trouve dans la loi statique, dans ce qui est en dehors de nous, donc qui n'appartient pas à l'esthétique.

C'est une explication statique qu'il donne de l'enthousiasme. L'explication du physiologiste Scheffer (cité par le Dr Adamy), est déjà plus intéressante; car elle prétend que l'enthousiasme sert à nous faire apparaître la colonne droite, ce qui est exact lorsque nous nous trouvons entre deux colonnes (figure 14). Remarquons cependant que si nous nous trouvons en face d'une seule colonne (figure 15), nous verrons ses deux côtés se rapprocher vers le haut et vers le bas, à partir de

¹ Voir : Bötticher : *Tektonik der Hellenen*, 2^e éd. Berlin, p. 181, 3.

la ligne d'horizon. Cette inclinaison vers l'intérieur est due à la convergence perspective qui correspond à la manière de voir de nos yeux, d'où la beauté de l'enthousiasme. Le cas d'un édifice privé de sa corniche, présente le même phénomène (figure 15) : la corniche qui forme les lignes inclinées à droite et à gauche (figure 15, AB et CD) empêche l'effet perspectif de la largeur b, c'est-à-dire empêche que les verticales AB, et CD s'inclinent vers l'intérieur (figure 15, à droite). Si par contre on supprime tout à fait la corniche, la maison nous paraîtra à la fois rétrécie et rejetée en arrière. On peut observer cet effet dans toutes les maisons dont la saillie est trop petite par rapport à la hauteur¹. Voilà une preuve que les lois esthétiques sont possibles ; car nous pouvons, dès à présent, déterminer d'une façon précise la grandeur de la saillie². Cependant, il est important de savoir que toutes ces lois perdent leur valeur dès que le maximum de distance est dépassé ; vues de très loin, les colonnes renflées, les corniches saillantes, etc., n'ont plus aucun sens ni aucune importance esthétique. Car les rayons visuels s'étant trop allongés, la différence entre eux devient, pour nos yeux, *imperceptible*, donc pratiquement inexistante.

Le Dr Adamy, lui, se contente pour toutes ces apparences de son explication statique, bien qu'il reconnaisse que l'œil, en suivant une ligne, passe facilement d'un contraste à l'autre. Mais ce mouvement de l'œil ne contredit-il pas la simultanéité du Dr Adamy ? C'est justement dans la facilité des mouvements visuels que se trouvent le beau et la grâce (voir Spencer). Si l'on doit admettre en esthétique une théorie statique, ce ne sera donc jamais celle du Dr Adamy ni celle de Schopenhauer, ce sera une statique *esthétique*, toute différente de leur statique objective. Celle-ci fait l'objet d'une science (la statique) n'ayant rien de commun avec l'esthétique, dont les phénomènes sont purement *subjectifs*. Par conséquent, les termes tels que « lourds », « légers » etc... ont une toute autre signification en esthétique qu'en statique. Les causes du « lourd » et du « léger » s'expliquent par un sentiment subjectif humain et jamais par une science objective, telle que celle de la résistance des matériaux, ou statique.

¹ Voir, comme exemple, le lycée « Louis le Grand » à Paris (rue Saint-Jacques).

² Nous nous sommes occupé en détail de ce phénomène dans notre « Problème de la corniche » (Bulletin de l'Ecole Spéciale d'Architecture, Nos. 4 et 5, 1924.)

Après ses considérations statiques, le Dr Adamy tombe dans une nouvelle erreur, en cherchant l'explication des phénomènes esthétiques dans la *construction*. Mais, en quoi cela intéresse-t-il l'esthétique que le triglyphe provienne de la construction? Cela pourrait-il en expliquer la beauté? Nullement! Qu'une forme naisse d'une façon ou d'une autre, cela est indifférent. Ce qui importe, c'est de savoir :

1^o Si une forme est belle ;

2^o Pourquoi elle l'est.

Les considérations du Dr Adamy sur la base de la colonne n'ont aucun intérêt. Cette forme est belle; la cause de la beauté de cette forme consiste, à notre avis, en ce que sa silhouette est constituée de façon à ce que le regard la suive sans être heurté dans son mouvement. Le heurt le plus brusque serait celui que produirait le passage d'un mouvement (ou direction) horizontal à un mouvement vertical, ces deux mouvements étant les plus opposés et les plus difficiles à exécuter successivement.

G. L'ARCHITECTURE ET SES SŒURS D'ART.

Le problème que notre auteur se pose est de savoir quel est le rapport de l'architecture avec ses sœurs d'art : la plastique et la peinture. La musique, comme on voit, n'est pas envisagée dans son étude et c'est là un fait étonnant. Le rapprochement de l'architecture et de la plastique se trouve selon le Dr Adamy, dans l'ornement architectural, où l'architecture se voit émancipée des lois sévères des mathématiques. Remarquons que, si la sculpture n'a pour objet que le corps humain et le corps des animaux, l'architecture n'existe plus lorsqu'il s'agit de ces objets purement sculpturaux. En d'autres termes l'ornement géométrique ou animal n'intervient dans cette dernière en tant qu'*ornement architectural*, qu'à condition d'être *stylisé* (contrairement à la sculpture, art de pure imitation) et d'être approprié à l'ensemble (exemple : les figures humaines allongées, sur les façades des cathédrales gothiques).

Le Dr Adamy croit que la sculpture et la peinture, considérées comme un ensemble, doivent être asservies à l'architecture. Cependant, le contraire aussi est possible, car le cadre pour un tableau et le piédestal pour une statue nous montrent l'architecture soumise à ces deux arts.

Lorsqu'il parle de l'architecture gothique, notre auteur prouve qu'il ne l'a pas comprise. Il essaie, en vain, de faire ressortir ses défauts, en s'attaquant surtout à la plastique gothique. Il a tort de considérer les statues gothiques indépendamment de la façade des cathédrales... Certes, la beauté de ces statues prise à part, avec leur taille allongée jusqu'à l'exagération, n'est pas compréhensible. Mais si notre auteur les avait jugées en tant que parties d'un tout, il les aurait trouvées en pleine harmonie avec ce dernier. La cause de cette harmonie s'explique par leur parenté avec les autres formes architecturales qui sont elles aussi, allongées. Mais c'est surtout dans la décoration ornementale que le Dr Adamy voit la peinture et la sculpture asservies à l'architecture. Là « elles sacrifient, dit-il, leur individualité au style sévère de leur sœur l'architecture ». (p. 141).

Le Dr Adamy a consacré une page entière à l'imitation. Il y parle surtout du *mim'esis*, « terme par lequel, dit-il, les philosophes grecs synthétisaient la caractéristique de tous les arts ». Quant à l'architecture elle est, selon lui, de par sa naissance, le premier de tous les arts. Il en trouve la confirmation dans l'histoire de l'art : nous y voyons que le temple d'Aegine représente la pleine efflorescence de l'architecture ; tandis que la plastique est encore au stade primitif et la peinture presque inexistante. Il est aussi très significatif que notre auteur soutienne : « l'imitation de la nature n'était pas la chose primordiale en art ; c'est l'esprit qui a donné l'impulsion aux premières créations ». Cette explication n'est pas suffisante. Le vrai est que les premiers artistes n'imitaient de la nature, c'est-à-dire de ce qui n'a pas été créé par l'homme, que ce qui flattait leur goût, afin de renouveler, par cette imitation, le plaisir éprouvé à la vue de l'objet naturel. Ce plaisir fut toujours plus grand, à mesure que l'imitation se rapprocha davantage de la réalité. Quand l'objet naturel créé sans l'intervention de l'homme ne plaisait pas suffisamment, l'artiste le changeait, le combinait, l'embellissait et c'est ainsi que s'est créé le langage des formes qui n'était plus en rien une imitation ; le langage de l'architecture par exemple. Que la nature, surtout par ses couleurs, ait nécessairement plu à l'homme, cela s'explique par le fait que la nature ambiante est une des conditions de l'existence humaine. C'est ainsi que l'eau

plaît nécessairement aux poissons, tandis qu'un milieu sec les tue. Il résulte de tout ce que nous venons d'exposer que le Dr Adamy a eu tort de prétendre que l'architecture, au début, n'avait pas de modèles (bien que cela ait été la pensée de Platon). D'ailleurs, il avait soutenu, plus haut, le contraire, en disant que les colonnes ont comme origine l'imitation du tronc des arbres. On ne peut évidemment soutenir que quelque chose soit sorti de rien : *ex nihilo nihil*.

A propos de la fantaisie, le Dr Adamy se demande si elle possède une loi, si c'est une chose capricieuse ou non : « *De même qu'il y a des lois concernant la pensée, de même il y a des lois des sentiments, et c'est là qu'il faut chercher la raison pour que de certaines formes évoquent certaines impressions, qui nous sont communes à tous* » (p. 146). D'autre part, il s'étonne du fait que « *nous retrouvons les mêmes formes architecturales chez des peuples séparés par l'espace et le temps* » (p. 145) ; mais cela est tout naturel car l'homme n'a pas changé et les plaisirs esthétiques sont, partout et dans tous les temps, semblables. Cela prouve aussi que la science de l'esthétique architecturale est possible, car il s'agit toujours des sensations d'un seul et même homme, d'un seul et même genre, que ni le temps ni l'espace ne change, c'est-à-dire qui reste toujours semblable à lui-même. Selon le Dr Adamy, la cause de cette identité des formes est due à « *la faculté aprioristique de l'esprit humain* », phrase qui n'explique absolument rien. Il obscurcit encore la question en émettant que cette faculté se retrouve dans le concept du « sentir ».

Nous le répétons : l'homme n'a pas changé ; il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions des formes semblables, partout et en tout temps.

Pour que les formes puissent subir un changement radical, il faudrait que l'homme d'aujourd'hui changeât lui aussi et devînt un individu tout différent de ceux qui l'ont précédé. En vérité, l'homme des temps préhistoriques avait les mêmes sens que l'homme d'aujourd'hui, ce qui explique la parenté de son goût avec le nôtre.

En résumé, il faut savoir que nous ne pouvons pas sortir de nous-mêmes des données qui soient indépendantes de notre volonté. Ce qui peut changer changera toujours, mais sans sortir de ce cercle borné qui s'appelle l'homme. L'esthétique

formelle changera moins que l'esthétique de contenu, qui, intimement liée avec les conceptions d'un temps, d'un peuple, d'une race (par exemple les conceptions religieuses), changera en même temps que les dits facteurs. Les idées changent, les formes restent.

H. LE DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE L'ARCHITECTURE.

Ce dernier chapitre de l'œuvre esthétique du Dr Adamy a pour but de prouver que *l'architecture est l'histoire vivante des peuples*, thèse qui est loin d'être nouvelle.

Pour bien se rendre compte de la mesure dans laquelle l'architecture d'un peuple correspond à ce peuple, on doit, avant tout, connaître ce peuple. On ne peut prétendre qu'un art aussi pauvre en moyens d'expression que l'architecture soit capable de nous traduire fidèlement, à lui seul, la vie intérieure d'une nation. Que dirait par exemple un spectateur complètement ignorant de l'histoire de l'humanité en voyant, à la fois, l'église de la Madeleine de Paris et la Maison Carrée de Nîmes? Toutes les deux ont des formes presque identiques, (du moins extérieurement); mais quelle différence entre les deux époques et les conceptions des deux peuples qui ont bâti ces temples! Ne faut-il pas connaître le Moyen Age pour comprendre le mysticisme de la cathédrale gothique? Le Dr Adamy va jusqu'à dire que l'architecture est « l'art sublime », ce qui est vraiment exagéré.

Il fait allusion en disant cela aux pyramides égyptiennes; mais il ne réussit pas à expliquer leur valeur esthétique. Il les trouve sublimes. A notre avis, la raison de l'impression qu'elles produisent sur nous doit être cherchée: 1^o dans leur grandeur exagérée par leur contraste avec leur entourage (hommes, arbres, etc.; 2^o dans le sentiment de disproportion éprouvé par l'homme, qui, pour s'identifier avec l'objet contemplé, se dilate, exerce un effort nerveux et musculaire qui peut aller jusqu'à le faire pâlir (action des nerfs vaso-constricteurs) etc.

Pour expliquer cet effet, le Dr Adamy ne trouve que son « âme » (*Gemüth*), âme qui devient une clef universelle brevetée ouvrant toutes les portes, c'est-à-dire résolvant tous les problèmes... Quant au temple grec, ce temple nous parle, d'après le Dr Adamy, un « langage de formes puissant et

pénétrant, à la différence des pyramides, qui ont l'air d'être plongées dans un silence mortuaire ». La technique des Egyptiens, ajoute-t-il, est timide et peu libre, comme le prouvent leur architecture et surtout leur sculpture et leur peinture. Les Grecs ont, certes, fait un progrès considérable dans ce sens, mais seule l'architecture gothique a obtenu, par sa technique, le triomphe définitif sur la matière.

L'architecture grecque, d'après le Dr Adamy, est l'expression de l'harmonie de la vie des anciens Grecs. « Les images architecturales (*Gebilde der Architektur*) ne sont, dit-il, que la traduction de l'organisme humain dans la langue abstraite de la matière » (p. 159). Voilà la plus grande pensée de l'œuvre du Dr Adamy : elle ne fait que confirmer notre thèse, à savoir que le beau n'est que ce qui correspond à notre nature. En effet, un artiste, en créant son œuvre, ne fait que s'imiter, que se traduire, comme l'objet réel qui se reflète dans le miroir. Malheureusement le Dr Adamy n'a donné aucun développement à cette pensée qui fait l'impression d'avoir été trouvée par hasard. Car elle appartient au domaine scientifique, elle parle d'« organisation de l'homme » et non plus d'âme, ce domaine exclusif du Dr Adamy.

Oui, c'est dans « l'organisation de l'homme » et non pas dans son âme, son sentiment, sa fantaisie ou son esprit etc., qu'on trouvera l'explication des phénomènes esthétiques.

La différence entre l'architecture grecque et l'architecture égyptienne consiste, selon le Dr Adamy, en ce que la première a cherché son effet dans le détail tandis que la seconde a procédé par la masse (p. 160) ; c'est parfaitement bien observé.

Passant à l'architecture romaine, il trouve qu'avec la voûte cesse l'architecture grecque, cette forme étant contraire à l'esprit de cette dernière. Il observe avec justesse que le progrès de l'architecture romaine n'est pas seulement formel ; mais qu'il se retrouve aussi dans la conception du plan et que le plan est le noyau même de l'architecture romaine. Cependant, enthousiasmé par l'architecture grecque, le Dr Adamy tombe dans la même erreur que beaucoup d'autres en affirmant sa supériorité sur l'architecture romaine. On sait pourtant que c'est des vestiges de l'architecture romaine qu'est parti l'essor de l'architecture de la Renaissance et que, d'ailleurs, l'architecture romaine représente un progrès

senisible sur l'architecture grecque et le D^r Adamy finit aussi par le reconnaître. L'époque du christianisme, selon lui, diffère beaucoup de celle des anciens Grecs ; car l'art chrétien avait comme principe l'âme tandis que l'art antique avait la *forme*. Cette remarque, d'ailleurs très connue, n'est pas tout à fait exacte. L'art grec n'est pas un art purement formel ; il est aussi un art de contenu, mais d'un contenu tout autre que celui de l'art chrétien. Le premier était coloré d'optimisme et de naturalisme, tandis que le dernier est chargé du pessimisme et du mysticisme qui caractérisent toute l'idée chrétienne. Il est vrai que la différence entre ces deux arts est énorme, tant au point de vue de l'esthétique de contenu, qu'au point de vue de l'esthétique formelle.

Le style roman est, selon le D^r Adamy, une fusion des éléments antiques et du goût artistique des Germains, tandis que le style gothique est la culmination non seulement de l'architecture médiévale ; mais de l'architecture toute entière.

Ce style domine la matière et fait d'elle ce qu'il veut, ne s'occupant que de l'expression intérieure et extérieure de l'idée religieuse. Son élan vers le ciel symbolise l'idée « vers Dieu », idée qui a donné aux formes gothiques la tendance verticale, qui fut moins bien exprimée dans le style roman.

Tout cela n'est que du goût personnel. Un savant ne doit pas en tenir compte ; car, pour lui, il n'y a pas de préférence ; son but unique doit être de trouver les causes, c'est-à-dire l'explication des phénomènes esthétiques, indépendamment de son jugement individuel.

Le D^r Adamy parle ensuite de l'époque de la Renaissance, du style dit « rocaille », etc. ; mais ses observations n'offrent plus beaucoup d'intérêt. Ainsi se termine son œuvre, dont nous avons essayé de faire une critique scientifique en la suivant pas à pas. Elle appartient à l'esthétique spéculative, dont la science ne saurait profiter. Les quelques bonnes observations que nous y avons rencontrées sont des exceptions et encore ont-elles besoin d'être vérifiées et expliquées scientifiquement. Le plus grand mérite de son œuvre est celui d'être une esthétique architecturale la plus complète et la plus documentée que l'on ait écrite jusqu'à présent.

VI — THÉORIE D'AUGUSTE THIERSCH (1889)

Thiersch¹ mérite d'être placé au premier rang des esthéticiens de l'architecture qui ont tenté de résoudre les problèmes esthétiques de cet art au moyen des mathématiques. Sa théorie se propose, comme toutes celles qui sont basées sur les mathématiques, d'expliquer les phénomènes esthétiques par le monde objectif, c'est-à-dire en considérant ces phénomènes comme extérieurs à nous ; et elle croit trouver leurs lois dans des rapports algébriques ou géométriques. C'est cependant une erreur fondamentale ; car les phénomènes esthétiques sont des phénomènes humains, subjectifs et non objectifs, et ce n'est que par l'homme, par la connaissance de sa nature, que l'on arrivera un jour à les expliquer.

En un mot, les esthéticiens-mathématiciens se sont proposé la recherche *du beau considéré en tant que phénomène objectif*.

L'essai de Thiersch rappelle ceux de Viollet-le-Duc, Henszmann, Fauré, etc., de ces esthéticiens qui croyaient aussi pouvoir trouver une sorte de clef géométrique au moyen de laquelle ils espéraient dévoiler le secret de la proportion et de l'harmonie. Ils se proposèrent d'expliquer les phénomènes esthétiques *en dehors de l'homme*, c'est-à-dire en dehors de son rapport avec les objets extérieurs et en portant leur attention exclusivement *sur les objets* considérés comme esthétiques en eux-mêmes, comme si le phénomène esthétique était objectif ou possible sans l'homme. Ils sont, comme nous les avons appelés, des esthéticiens-mathématiciens. Vitruve, dont nous connaissons la théorie modulaire, appartient à ce groupe. Mais, tandis que les autres ont tenté de trouver les schèmes géométriques des proportions (le triangle de Viollet-le-Duc, la diagonale de Henszmann etc.) Vitruve, lui, a cherché à exprimer ces proportions par des formules numériques. En d'autres termes, Vitruve a procédé *analytiquement*, les autres ont procédé *graphiquement*.

Thiersch appartient au groupe des esthéticiens qui ont tenté de résoudre graphiquement les problèmes de l'esthé-

¹ Thiersch : *Die Proportionen in der Architektur* (Handbuch der Architektur, IV, I).

tique architecturale. Mais tandis que Viollet-le-Duc, Henszlmann, Fauré, cherchant une sorte de *clef géométrique* du secret de la proportion et de l'harmonie, ont envisagé ces problèmes d'une façon étroite, Thiersch a essayé d'en dégager une loi générale. Cette loi coïncide, selon lui, avec la *théorie antique de l'analogie*, qu'il se propose ainsi de restaurer¹.

A. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE SA THÉORIE

« Il y a, dit-il, dans l'architecture, des lois dont l'observation est une condition de la beauté de ses œuvres, mais dont la négligence leur est nuisible. » Il dit aussi : « reconnaître et formuler des lois est une tâche à laquelle la science ne peut se dérober » (p. 37, op. cit.). Mots justes, puisque ce qui est, peut être objet de science.

Thiersch ne recherche que les lois de proportions. Cependant, il confond la proportion avec l'harmonie, comme beaucoup d'autres auteurs et notamment Wölfflin et Vischer. Ainsi, en parlant des beaux rapports « indispensables pour la beauté d'une œuvre architecturale », il avance « que les parties d'une œuvre architecturale doivent être l'une à l'autre (de même qu'au tout) dans un rapport correct ». Cela est une définition, non de la proportion, mais de l'harmonie, définition presque identique à celle du D^r Adamy.

Les proportions étant nécessaires, Thiersch se demande : « comment doivent-elles être comprises ; faut-il les exprimer par des nombres ou les ramener aux figures simples de la géométrie ? ». C'est là, selon lui, le cœur du problème. Cependant si Vitruve a basé les proportions sur les nombres (modules), Thiersch n'a fait autre chose que les exprimer par des figures géométriques. Mais dessiner par exemple un triangle rectangle et démontrer à notre vue le théorème de Pythagore, ou exprimer ce théorème par l'équation algébrique ou arithmétique ($d^2 = a^2 + b^2$; $5^2 = 4^2 + 3^2$), cela revient mathématiquement au même. En résumé, c'est vouloir expliquer les phénomènes esthétiques par les mathématiques, la géométrie ou l'algèbre.

C'est bien en cela que consiste l'erreur de la tentative de Thiersch. Il est vrai qu'on peut et qu'on doit fixer objective-

¹ Le sous-titre de son œuvre est le suivant : *Essai de rétablissement de la théorie d'analogie*.

ment les phénomènes subjectifs, (celui de la proportion, par exemple) ; mais fixer, constater, observer, ce n'est toujours pas expliquer. Et pourtant toute la science est dans l'explication des faits observés ; une science n'est faite que lorsqu'elle est explicative.

Thiersch met en cause la musique ; mais il se trompe en disant que celle-ci a réussi à fixer les rapports esthétiques des sons au moyen des nombres. Ces rapports ne sont pas esthétiques ; ils sont uniquement physiques ou objectifs¹. Ces rapports, de même que ceux de l'architecture (les modules de Vitruve ou la « coupe d'or » de Zeising), n'expliquent en rien le phénomène esthétique. Remarquons que dans la musique entre en jeu un sens différent de celui de la vue et que l'organisation anatomo-physiologique de l'ouïe est plus simple que celle de la vue, d'où il ressort que les rapports des organes auditifs sont plus constants que ceux des organes visuels.

Thiersch fait une analogie, peu heureuse, entre l'esthétique musicale et l'esthétique architecturale, lorsqu'il dit : « si nous prenons deux sons qui s'accordent et si nous élevons l'un des deux, il se produira un son discordant » tandis que : « si, dans une figure rectangulaire dont les côtés sont dans le rapport 2 : 3, nous changeons la longueur de l'un d'eux, l'œil restera parfaitement neutre » (p. 37, op. cit.). Cela est-il vrai ?

La preuve que l'œil ne restera pas neutre a été faite au moyen de l'expérience de Fechner et de son école expérimentale ; elle a permis de constater que, parmi les différentes cartes de visite, la plus belle est celle dont le rapport est : 1 : 1,651 ou 1 : 1,62, rapport voisin de la coupe d'or (1 : 1,618). Par conséquent, la sensibilité existe pour la vue autant que pour l'oreille ; mais le rapport exact entre la sensibilité de ces deux sens reste toujours difficile à déterminer. Fechner a rendu service à la science par l'expérience dont nous venons de parler ; mais il ne s'est pas préoccupé non plus de trouver la cause du phénomène esthétique qui se manifeste en présence de « cette belle surface » et l'esthéticien français Lalo dit avec raison : « Le pourquoi de cette action (celle du plaisir matériel),

¹ Certes on a observé la courbure des lignes horizontales du temple grec mais au lieu d'expliquer ce phénomène on l'a appelé « l'illusion optique », ce qui prouve qu'on l'a rapporté à la géométrie et non à l'optique physiologique. Cependant tout en étant faux pour la géométrie, ce phénomène est absolument vrai pour l'optique physiologique, cette science du subjectif dont l'esthétique n'est qu'une partie.

Fechner est trop profondément empiriste pour en faire l'objet de sa recherche » (*Esthétique expérimentale contemporaine* de Ch. Lalo, Paris 1908, p. 28). Un autre fait qui s'oppose à l'affirmation de Thiersch est celui de Helmholtz, qui a prouvé que, pour que l'œil voie de la même façon la hauteur et la largeur, il faut que la première soit plus grande que la dernière. De ce rapport doit résulter, à notre avis, une surface *belle*, puisqu'elle sera ainsi en harmonie avec la nature de nos yeux¹. La raison physiologique de ce fait, en est en même temps la raison esthétique; elle repose, selon nous, sur ce que les mouvements horizontaux sont beaucoup plus difficiles à exécuter que les mouvements verticaux.

Thiersch a raison de constater qu'on a gaspillé beaucoup d'esprit et de travail en essais infructueux pour trouver des rapports simples arithmético-géométriques ayant, pour l'architecture, la valeur de canons. Il mentionne comme exemple les travaux de Viollet-le-Duc et de Henszlmann, de même que ceux de Dehio. Mais Thiersch ne se rend pas compte que sa tentative est du même genre. Il s'arrête avec admiration sur les travaux de Zeising et spécialement sur sa « coupe d'or ». Celle-ci, cependant, n'est autre chose qu'un rapport géométrique ou une série de rapports analogues à celui de 3 à 5, rapport qui, pas plus que les modules de Vitruve, n'explique, en quoi que ce soit, le phénomène esthétique.

Mesurer une chose reconnue belle, en connaître les dimensions, c'est faire œuvre de géomètre; le but d'un esthéticien est de savoir : *pourquoi cette chose est belle*; il doit donc rechercher l'explication de la cause de sa beauté. Thiersch souligne surtout le fait que le rapport de Zeising concerne *plusieurs surfaces* à la fois et non une seule. Il se propose, lui aussi, de trouver les lois régissant la *variété des formes*, lois que Zeising n'a fait qu'exprimer numériquement. La théorie de ce dernier ne visait que l'*analogie restreinte*, déduite du rapport 3 : 5, tandis que la théorie de Thiersch est celle de l'*analogie générale*. Elle embrasse toutes les surfaces qui sont géométriquement analogues et non pas uniquement celles dont le rapport est 3 : 5, comme celle de Zeising. C'est pour cette raison que Thiersch, tout en louant l'idée fondamentale de Zeising, se vante en disant qu'il se propose de faire

¹ C'est-à-dire sera « accommodée » ou « conforme » à la nature de nos yeux.

un pas en avant. Il se croit supérieur à Zeising à cause du caractère général de sa théorie et surtout à cause de l'effet immédiat que ses figures exercent sur le spectateur. Le rapport de Zeising semble, à notre auteur, être abstrait et ne pas répondre « à notre intuition » (p. 38, op. cit.).

En quoi consiste la théorie de Thiersch?

« Nous avons trouvé, dit-il, en observant les œuvres les plus réussies de tous les temps, que, dans chacune de ces œuvres, *une forme fondamentale se répète* et que les parties (les détails) forment, par leur composition et disposition, des figures *semblables*. Or, il y a un nombre infini de figures et de formes fondamentales différentes entre elles, qui ne sont, considérées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, ni belles, ni laides. L'harmonie ne résulte que de la répétition de la figure principale de l'œuvre dans ses subdivisions » (p. 38, op. cit.).

Cela résume tout le travail de Thiersch. Il s'agit donc de l'analogie géométrique, la même que celle d'Euclide, dite « la proportion constante ».

$$a : x = x : (a - x)$$

Remarquons que la tentative de Thiersch n'était pas très éloignée d'une découverte scientifique. Ce qui lui a manqué pour y arriver ce sont les connaissances de la nature humaine.

Ses connaissances n'étaient que géométriques¹. Cependant, même considérée au point de vue géométrique, sa théorie de l'analogie est défectueuse; car elle ne parle : ni de l'ordre ou de la composition des parties analogues; ni de la perspective, qui est la mère ou le modèle de l'analogie et qui n'intervient pas, non plus, dans la théorie de Thiersch. Cependant la perspective est la science même du semblable; elle est la science du Même et de la perspective de ce Même (par exemple une seule et même hauteur qui diminue perspectivement à cause de l'éloignement). Nous avons fait un pas en avant de plus que Thiersch, en découvrant le perspectivisme des

¹ On se souvient que Platon (429-348 av. J. C.) et Aristote (348-322 av. J. C.) ont parlé avant Euclide (300 av. J. C.) de la proportion constante ($a : b = b : c$) qui est la base de l'analogie de Thiersch (voir *Timée* de Platon, et *Poétique* d'Aristote). Avant ces deux auteurs, les Pythagoriciens (Pythagore, environ 580-501 av. J. C.) se sont déjà occupés du problème des proportions arithmétiques, géométriques et harmoniques. C'est donc à ces derniers qu'appartient la découverte de la coupe d'or (sectio divina) exprimée par l'équation : $a : x = x : (a - x)$. Seulement, tout cela n'est qu'un travail mathématique; ce n'est pas un travail d'esthétique.

formes et, par lui, les schèmes de toutes les compositions, l'ordre et les rapports de leurs parties ; mais la science de l'esthétique architecturale n'existera vraiment que lorsqu'elle sera basée sur la perspective optico-physiologique, cette science humaine que nous avons opposée à la perspective linéaire ou géométrique.

Thiersch s'est également trompé en différenciant la « coupe d'or » de l'analogie, dont elle n'est qu'un cas spécial. La coupe d'or représente une analogie restreinte.

Si l'on prend comme base la proportion $3 : 5 = 5 : 8$; en l'exprimant par l'équation générale $a : b = b : c$ ou $(a-x) : x = x : a$, elle devient l'analogie générale, c'est-à-dire celle de Thiersch.

En d'autres termes, la théorie graphique (ou géométrique) de l'analogie de Thiersch n'est autre que la théorie arithmétique (par conséquent, *particulière ou restreinte*) de Zeising « généralisée ». Thiersch ne part pas du rapport $3 : 5$, comme Zeising ; mais il part de n'importe quel rapport $a : b$, en déduisant les autres au moyen de la même équation que celle de Zeising, $a : x = x : (a-x)$, appelée, d'après *Kepler*, la coupe d'or ou *sectio divina*. La question qui se pose est celle de savoir quel est le rapport de cette curiosité mathématique avec l'esthétique. En d'autres termes, pourquoi des rapports mathématiques doivent-ils forcément être *beaux*. C'est à cela que ni Thiersch, ni personne jusqu'à présent, n'a répondu. La supériorité que l'on peut trouver à la théorie de Thiersch c'est qu'elle a généralisé le rapport $3 : 5$ de Zeising et qu'elle l'a traité *géométriquement*, c'est-à-dire *visiblement* et non pas en rapport *abstrait* (arithmétique ou algébrique). Pouvons-nous, en effet, savoir, par impression directe, si deux surfaces se trouvent dans le rapport $3 : 5 = 5 : \frac{25}{3}$ ou non ?

Nous ne le saurons qu'après l'avoir mesuré, donc *a posteriori*. Ensuite peut-on compter parmi les phénomènes esthétiques celui qui consiste à regarder la proportion $a : b = b : c$ écrite sur le papier ? Non, car le phénomène esthétique appartient aux *sens* et est *immédiat*, c'est-à-dire *a priori* ou *avant toute expérience*.

En résumé, cette tentative de rechercher les lois de la proportion dans les proportions mathématiques consiste en ceci : *contempler les belles choses, ou prendre les choses reconnues*

belles par tout le monde (opinion commune), employer ensuite le mètre et les mesurer. C'est ainsi que l'on a trouvé la coupe d'or et l'analogie des figures. En vérité, les choses semblables

sont belles ; mais pourquoi le sont-elles ? C'est ce que la science se demande.

Pour y répondre, c'est du côté du sujet qu'un savant doit se tourner ; l'objet ne sert que de motif pour provoquer cette observation. Car, les choses vues par l'homme diffèrent énormément des choses telles qu'elles sont en réalité. Une des multiples preuves est fournie par deux lignes parallèles qui nous paraissent se couper à l'horizon, quoiqu'elles ne se coupent pas en réalité. Mais, la différence entre le monde géométrique et le monde esthétique est surtout manifeste lorsque l'on compare la *perspective linéaire*, cette doctrine géométrique

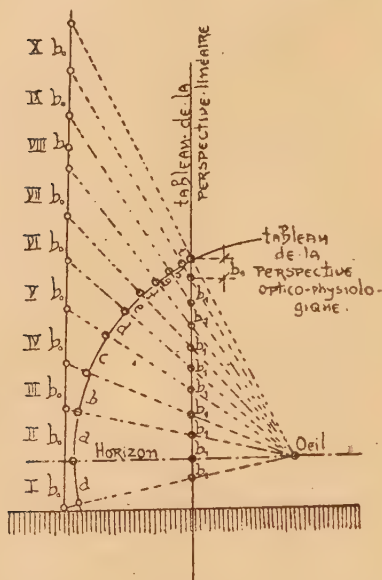


Fig. 16

$b_0(I) : b_0(II) : b_0(III) \dots = b : b : b, \dots$
(perspect.-linéaire)

$b_0(I) : b_0(II) : b_0(III) \dots = a : a : b : c : d \dots$

$a = a ; a > b > c > d \dots$

(persp. optico-physiol.)

et objective, avec la *perspective optico-physiologique*¹ qui est, elle, la science de la vision humaine ou, si l'on veut, une *géométrie subjective*.

Pour le moment, nous nous contenterons d'un seul cas, représenté sur le dessin ci-dessous, qui explique cette différence (figure 16).

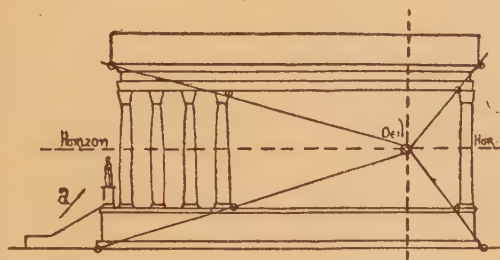
Ce dessin montre clairement que les *mesures géométriques* n'ont aucun rapport avec les *mesures subjectives*. L'erreur de tous ceux qui croient aveuglément aux rapports réels ou géométriques, est largement démontrée par ce petit exemple. Voilà ce qu'il fallait conclure du caractère général de la théorie de Thiersch.

¹ Voir « Découverte de la persp. optico-physiologique » (Bulletin de l'Ecole Spéciale de l'Architecture N° 3, 1923).

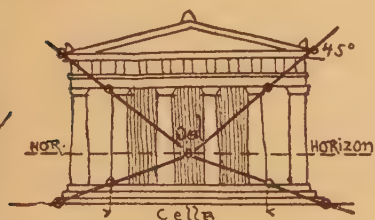
B. LES PROPORTIONS DU STYLE DORIQUE.

Pour prouver son idée fondamentale, Thiersch considère d'abord le temple dorique qui a mis, comme on le sait, 500 ans à établir définitivement ses proportions. Notre auteur l'étudie à partir de l'époque où le style dorique a atteint son plein épanouissement. Il observe les deux propriétés suivantes :

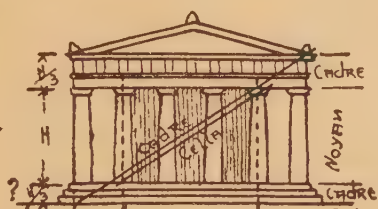
1° les rapports numériques très simples de certaines parties ;



Notre solution.



Notre solution.

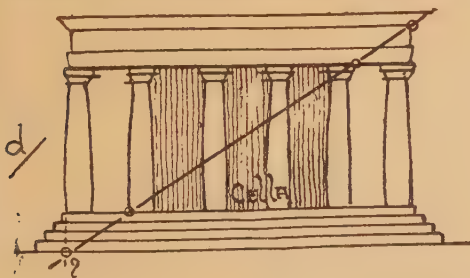


Solution de PFEIFER.

2° l'analogie des figures géométriques des parties homogènes ; c'est surtout cette dernière propriété qui l'intéresse,

propriété dont Vitruve nous a déjà parlé en remarquant que : « la proportion dépend du rapport que les Grecs appellent l'analogie » (*De architectura*, traduction de Cl. Perrault, livre III, ch. 1, p. 36).

On se rappelle également que Vitruve a



Solution de THIERSCH

Fig. 17 (a, b, c, d).

traité de l'analogie des parties d'une œuvre architecturale avec les parties du corps humain.

Dans l'étude du temple dorique, Thiersch essaie de prouver l'analogie entre l'intérieur (la *Cella*) et l'extérieur du temple. Mais ce rapport n'est possible que sur le dessin géométrique, jamais en réalité. En effet, le spectateur qui se trouve dans le temple, ne peut en contempler l'extérieur. Thiersch répète la même erreur pour le plan, que nous ne pouvons contempler que sur un dessin géométrique. Notre auteur n'arrive pas à nous expliquer les changements de proportions survenus dans le temple dorique au cours de son évolution. Il prétend que : « ces changements de rapports sont dus à des raisons *pratiques* concernant la facilité de l'exécution » (p. 41), ce qui n'a aucun rapport avec l'esthétique.

L'analogie et son application au temple dorique, telle que Thiersch le conçoit, est démontrée par la figure 17. Nous donnons aussi, à titre de comparaison, la solution de Pfeifer¹ et les nôtres. Cette dernière nous montre l'horizon du spectateur, horizon qui indique en même temps le commencement de l'*enthasis*. On voit que ce sont les rayons visuels qui ont déterminé la saillie de la corniche et la pente des marches. Contentons-nous, pour le moment, de constater que les deux premières solutions sont purement géométriques, tandis que la nôtre se sert de l'homme, de la hauteur de ses yeux et de leur position centrale, pour l'explication du temple dorique. En un mot notre dessin montre que ce qui est encadré (la silhouette de la *Cella*) se réduit à la *perspective du cadre*. Cependant il faut avouer que Thiersch et Pfeifer n'étaient pas loin de découvrir la *science du semblable* ou le *perspectivisme*. Ainsi Pfeifer se rend compte que « le cadre doit avoir (tant au point de vue de la forme qu'au point de vue de la couleur et de la richesse) une certaine parenté, soit avec le tableau, soit avec le mur » (p. 188, op. cit.). Bonne observation ; mais le phénomène n'en reste pas moins obscur à Thiersch et à Pfeifer qui le cite. Thiersch a également échoué dans l'explication des espacements des colonnes. Il ne parvient pas davantage à nous expliquer la cause qui détermine la hauteur de l'entablement, etc. Il constate, il est vrai, les changements survenus dans l'espacement des colonnes, dans la hauteur de l'entablement ; mais il en ignore complètement la cause. Seules, les lois de la perspective

¹ Pfeifer, Hermann : *Die Formenlehre des Ornaments*.

nous expliquent la cause de presque tous ces changements ; ces lois d'ailleurs suffisent à prouver que toutes les dispositions qui concernent la grosseur et l'espacement des colonnes, telles que : aërostyles, systyles, diastyles, etc. dérivent d'une seule et même loi de la perspective. Ainsi, il suffit de choisir la *surface initiale* (ou *fondamentale*) pour faire dériver d'elle toutes les autres proportions, par le seul moyen de la perspective. Parmi les lois que nous avons établies nous tenons ici à ne citer que celle-ci : « plus l'écartement des colonnes est grand (l'épaisseur de la colonne restant toujours la même), moins l'entablement et le soubassement seront hauts ». D'autres lois concernant le temple grec se découvrent en prenant alternativement comme point de départ la constance, soit de la hauteur de la colonne, soit de la surface entre les colonnes, etc.; et en faisant varier les autres éléments, selon les lois de la perspective.

Arrêtons-nous ici et constatons que Thiersch n'a compris ni la *cause* du phénomène de proportion ni celle des changements qui surviennent dans cette dernière. Il s'est également trompé, en déclarant, à ce sujet, qu'« il faut, afin d'obtenir l'analogie entre le noyau (*Cella*) et son manteau, observer les faits suivants : les temples à large espacement des colonnes ont de hauts entablements et de hauts soubassements ; tandis que, dans les temples à entablements bas nous voyons nécessairement des espacements étroits » (p. 42, remarque 2. Cela n'est point vrai ; car un aërostyle dont l'espacement est large n'exige pas pour cela un entablement ou un soubassement hauts. Encore moins exacte est l'affirmation de Thiersch, que, par la même raison, nous arrivons à comprendre : « pourquoi parfois l'entablement de l'intérieur est plus haut ou plus profond » que celui de l'extérieur. Ces deux entablements ne sont pas comparables, étant donné que nous ne pouvons pas juger de l'intérieur et de l'extérieur *à la fois*. Nous voyons différemment l'intérieur et l'extérieur et enfin il est absolument logique que les proportions intérieures soient plus petites que les proportions extérieures, ne fût-ce que par suite du rapport des grandeurs.

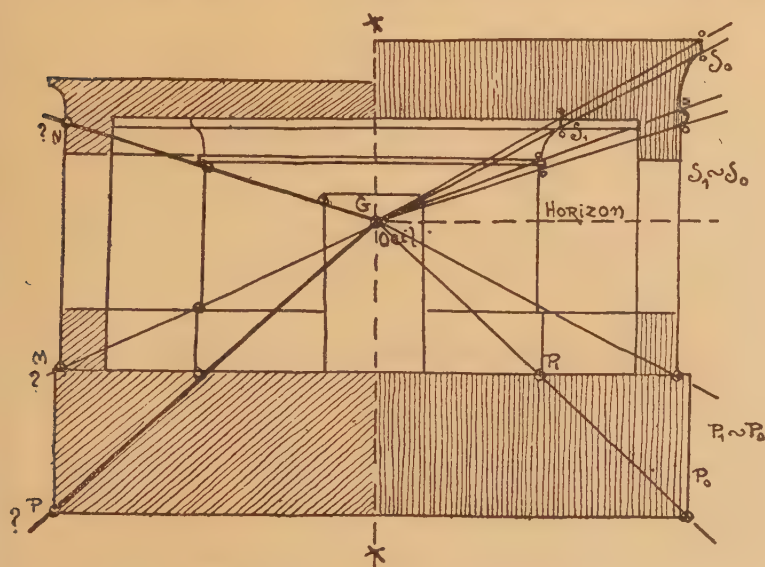
Quand Thiersch observe que les *métopes* sont analogues à la coupe de la *Cella*, il voit juste. Mais il ignore que les raisons de cette analogie se trouvent dans la *perspective*. La métope est la perspective de la surface embrassée par deux colonnes,

comme le triglyphe est la perspective de la largeur de la colonne elle-même. Remarquons que le rôle des triglyphes consiste non seulement à *arrêter* notre regard sur la frise du temple, mais encore à augmenter la largeur réelle de la frise justement à cause de la multiplicité des arrêts survenus dans la contemplation visuelle de cette partie de l'entablement. Ce dernier fait nous prouve, une fois de plus, que l'architecture est l'*art du temps* et que, « plus la *durée*, au cours de la perception d'une ligne est longue, plus longue cette ligne nous paraîtra ». Notons une autre bonne observation de Thiersch, selon laquelle la corniche se comporte envers les triglyphes comme l'entablement entier envers le temple. Thiersch ne voit pas que c'est un simple rapport de perspective. Sa théorie d'analogie, quoique se rapprochant de celle de la perspective, ne donne pas la moindre idée de l'*ordre* des parties analogues ; elle se borne à constater l'analogie d'une partie quelconque avec l'autre. Cependant, la perspective, même linéaire, sert non seulement à déterminer l'*ordre* des parties, mais encore à déterminer leurs grandeurs. Les analogies que trouve Thiersch ne sont valables que pour les élévations géométriques du dessin sur le papier ; ces objets représentés changent énormément lorsqu'ils sont considérés au naturel, c'est-à-dire exécutés. Par conséquent, seule la perspective, notamment la perspective optico-physiologique, peut avoir de la valeur pour l'esthétique. Cette perspective nous montre l'apparence des choses et non leur réalité. Pour elle les parties d'un édifice cachées à nos yeux n'existent plus. Cependant, pour la géométrie, *elles existent toujours*. Pour la perspective linéaire, comme nous l'avons démontré (fig. 16), la distance du spectateur ne joue aucun rôle : le neuvième étage est, pour elle, aussi grand que le premier, ce qui ne correspond à aucune réalité subjective¹.

Thiersch a aussi tenté d'appliquer sa théorie là où elle n'avait plus aucune utilité ni raison d'être. Ainsi, lorsqu'il cherche à analyser le temple égyptien, il n'y arrive que d'une façon tout à fait arbitraire. (Voir la fig. 18, avec notre solution à droite.) Ne mentionnons pas le cas où Thiersch

¹ Voir *Découverte de la perspective optico-physiologique* (Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture, n° 3, 1923).

cherche, sur la coupe même, à appliquer ses lois d'analogie : nous avons déjà dit que c'est là une erreur, une chose impossible en réalité. Est-il possible, en effet, que le spectateur qui se trouve dans l'intérieur voie les points extérieurs N, M et P ? (fig. 18). Dans notre correction (à droite de la solution de Thiersch), on voit ce qu'il aurait fallu faire pour que l'entablement intérieur Si fût la perspective de l'entablement extérieur et pour que le soubassement Pi soit, lui aussi, la



Solution de THIERSCH

Notre solution.

Fig. 18

perspective du soubassement extérieur Po. Sur cet exemple, Thiersch ne nous a donc prouvé sa théorie d'analogie que d'une façon imparfaite. Ses lignes d'analogie trouvées dans le temple égyptien ne sont dues qu'au hasard et ne sont pas la conséquence d'une intention architecturale. Car, comment prétendre que l'architecture se préoccupe de ce qui ne peut se voir au naturel, ce de que révèle seulement la coupe graphique du temple. On voit que notre auteur comprend l'analogie uniquement en géomètre, jamais en esthéticien. Quant à l'exemple du temple égyptien, il prouve que notre auteur fait abstraction totale de l'homme en tant que spectateur.

C. LES PROPORTIONS DANS LES ORDRES IONIQUES
ET CORINTHIENS.

Ici aussi Thiersch a essayé d'appliquer ses principes d'analogie en prenant comme exemple le temple de *Niké Apteros* à Athènes et en comparant la *Cella* de ce temple avec son extérieur. Mais il n'arrive à retrouver l'analogie que sur la façade longitudinale ; il ne la retrouve pas sur la principale, d'où il conclut que l'entablement et le soubassement de ce temple sont trop hauts par rapport à la *Cella* qui est « trop courte ». Que signifient exactement : « court » ou « trop court ? ». Thiersch se dispense de nous l'expliquer. Il cite aussi le fameux temple d'Erechtée, qui est, selon lui, un « merveilleux exemple d'un groupe non symétrique et cependant harmonieux » (p. 50). Malgré cet éloge, Thiersch ne peut nous donner qu'une explication très pauvre et erronée de ce temple et sa théorie y subit un échec qu'on peut dire complet. Pour s'en rendre compte il suffit de jeter un coup d'œil sur son dessin, qui montre que les deux diagonales, les seules qu'il ait trouvées, sont choisies *arbitrairement*, surtout celle de droite, qui part d'un point C, d'ailleurs invisible pour l'œil (fig. 19). Pour mettre un terme à toute discussion, nous donnons notre solution (fig. 20) de la composition de ce temple, qui est, à notre avis, mal comprise, même en la considérant telle qu'elle est sur le papier. Si l'on regarde bien ce temple, on n'arrive pas à comprendre le fait que toutes ses formes (entablement, espacement des colonnes et colonnes elles-mêmes) sont plus grosses sur la partie droite, plus éloignée de la partie centrale, quand il eût été logique qu'elles soient plus petites. La solution, que Thiersch ne nous donne d'ailleurs que pour les deux diagonales, n'explique point le rapport de la partie centrale avec les ailes du temple. La ligne ponctuée que nous avons tirée sur son dessin n'est point parallèle aux deux diagonales des côtés ; on ne peut donc pas déclarer la partie centrale analogue aux ailes.

Nous ne parlerons pas des autres défauts que présente sa solution du temple d'Erechtée ; cela nous éloignerait de notre but. Il faut noter cependant que les objections que nous lui avons faites et que la solution que nous avons donnée ne sont valables que pour ce temple considéré en tant qu'*éléva-*

Thiersch observe plus heureusement l'analogie existant entre le rapport de la corniche au reste de l'entablement d'une part, et celui de l'entablement total à la colonne, d'autre part. Le phénomène est observé avec justesse, mais toujours sans aucune explication de la cause.

Dans un autre exemple, le temple d'Aizani, Thiersch est moins heureux. Toute sa théorie d'analogie y est représentée par deux diagonales parallèles, les seules qu'il ait pu tirer sur la façade principale de ce temple. Or, l'une de ces deux diagonales est choisie tout à fait arbitrairement. Ce temple est, à notre avis, mal composé ; car le mur de la *Cella* est trop court. Il devrait être élargi d'un côté et de l'autre par l'adjonction d'une colonne distante normalement des colonnes

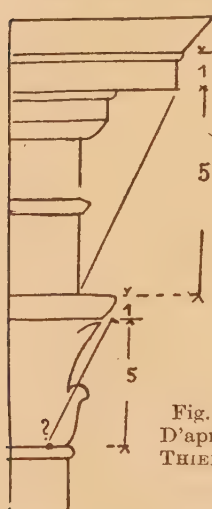


Fig. 21.
D'après
THIERSCH.

extrêmes, de sorte que la *Cella* ainsi encadrée n'ait qu'un espacement supplémentaire entre les colonnes de chaque côté. La *Cella* deviendrait ainsi la perspective du cadre et l'harmonie du temple serait complètement sauvegardée.

Thiersch affirme que la loi d'analogie est valable aussi pour les édifices profanes de l'architecture grecque. Et comme exemple de la dite loi qu'il appelle à présent la loi de l'accord (*Gesetz der Uebereinstimmung*), notre auteur choisit la « Tour des Vents », à Athènes. Il y constate l'analogie entre le portail et la silhouette de l'édifice.

Il y observe aussi le fait que « l'entablement est, aux colonnes, comme la corniche¹ de la tour, y compris sa frise, est à la tour entière » (p. 55, op. cit.). Ces trouvailles sont justes, tout au moins si l'on considère la « Tour des Vents » sur le papier. Mais s'il s'agissait d'un corps à trois dimensions, les lignes d'analogie de Thiersch n'auraient plus aucune valeur. Thiersch n'ose pas critiquer cet édifice, qui, d'après notre étude, est mal composé, puisque la forme centrale de sa composition est symétrique, tandis que les ailes n'ont aucun rapport entre

¹ Voir « Le Problème de la Corniche » (Le Bulletin, nos 4 et 5, 1924).

elles, pas plus qu'avec la forme centrale, à l'exception de l'aile que représente le portique. Les défauts de cette composition rappellent beaucoup ceux du temple d'Erechtée et de ses ailes. Ce qu'il faut retenir de cette étude de Thiersch, relative aux édifices publics, c'est surtout l'observation qu'il fait sur le profil du chapiteau, qui s'accorderait, d'après lui, avec le profil de l'entablement. Notre auteur cite en exemple : la « Tour des Vents », le « Monument de Lysikrates » et le « Monument de Thrasyllus », tous à Athènes (voir la fig. 21). Cette observation que Thiersch ne présente pas d'une façon absolument nette sur son dessin, n'est juste que géométriquement, c'est-à-dire en tant qu'analogie géométrique ; car au point de vue de la physiologie optique, seule intéressante pour l'esthétique et ses phénomènes, il est manifeste que plus un profil ou une saillie s'éloigne de notre horizon, plus ce profil ou cette saillie penche ou s'agrandit. Il y a donc un abîme entre les observations objectives et les observations subjectives. Nous l'avons démontré ailleurs¹, en parlant en détail

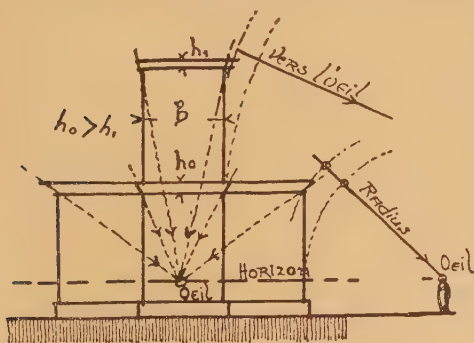


Fig. 22.

des lois qui déterminent la corniche, sa hauteur et sa saillie. Contentons-nous ici de la figure ci-contre (fig. 22), qui montre que ce sont les mouvements circulaires de nos yeux qui ont déterminé la forme de la corniche. Notons aussi que la saillie devient nulle à l'ho-

rizon, de même qu'elle est nulle lorsque la largeur de la surface à couronner (fig. 22, b) devient zéro, c'est-à-dire lorsque la surface verticale se transforme en une ligne verticale.

Notre auteur abandonne sa théorie d'analogie pour s'essayer, lui aussi, au langage de Schopenhauer ; il parle des rapports des masses, du « poids et soutien » (*Stütze und Last*). La théorie d'analogie, théorie géométrique et non esthétique, comme nous l'avons prouvé maintes fois, ne lui suffit donc plus. Mais il la remplace par une autre aussi peu esthétique. Car la théorie

de Schopenhauer, théorie dynamique ou statique que Hartmann a appelée « la théorie de gravitation », n'est qu'une théorie objective. Seul Wölfflin a su donner à cette théorie une valeur esthétique, en introduisant l'homme et son « sentiment organique » dans la contemplation des forces physiques, étrangères à lui, mais avec lesquelles il s'identifie. Cette application de la théorie de l'*Einfühlung* marque un progrès considérable sur Schopenhauer, puisqu'elle remplace le dynamisme mécanique par le dynamisme humain. Quant à la théorie statique de Thiersch, elle ne s'écarte point de celle de Schopenhauer.

D. LES PROPORTIONS DANS L'ARCHITECTURE ROMAINE.

Nous retrouvons ici l'erreur qui consiste à comparer la coupe de la *Cella* d'un temple et son extérieur. Thiersch la commet à propos du temple de Jupiter à Baalbeck (voir la fig. 35, p. 57 de son œuvre). Dans le temple d'Antoninus et Faustina, à Rome, l'analogie que notre auteur a cherchée n'est pas absolue. Cependant, cela ne l'a pas empêché de déclarer que ce temple est un modèle d'harmonie. Or, dans sa solution, Thiersch a complètement négligé le toit, bien que ce soit, là aussi, une des formes de la composition dont on ne puisse faire abstraction.

Revenant à l'analogie des parties dans le plan du temple, il répète une autre erreur déjà signalée ; cette analogie, n'est logique que sur le papier. En effet, si nous prenons des carrés par exemple, géométriquement égaux, ils deviendront semblables en perspective. Leurs côtés parallèles iront concourir au même point de fuite ; mais leurs diagonales ne seront plus *parallèles*, et l'analogie de Thiersch, qui ne reconnaît comme analogue, que les surfaces aux *diagonales parallèles*, s'évanouira complètement.

En étudiant l'intérieur du Panthéon à Rome, Thiersch y trouve, comme preuve de l'analogie, la forme encadrée dans la niche et son cadre formé par deux colonnes corinthiennes. Tout ce qu'il a cherché, c'est un couple de diagonales parallèles, et il les trouve ici, comme il peut... Il continue ses études de l'analogie, ou plutôt du parallélisme des surfaces, en prenant comme exemples la façade extérieure du Panthéon, les arcs de triomphe, etc., qu'il observe toujours

en géomètre, les considérant comme des sortes de devinettes géométriques. Car, à supposer même qu'il ait démontré la plus parfaite analogie géométrique, il reste toujours à savoir :

1^o pourquoi les choses analogues sont *belles* ;

2^o quel est le rapport de cette analogie géométrique avec l'homme ; ce qui se passe en celui-ci en présence des choses analogues.

Thiersch ne s'est point occupé de pareilles questions. Nous ne nions pas pour cela la valeur de ses observations *hors de l'homme*, c'est-à-dire dans le monde objectif ; mais nous constatons que l'explication esthétique de ces observations manque à sa théorie.

Thiersch se demande si les Anciens ont connu la théorie d'analogie. A notre avis, la question ne se pose pas pour qui a lu Vitruve. Cet auteur nous apprend que les Grecs appelaient la proportion : *analogie* (Livre III, ch. 1 de Vitruve), et il parle, également, de la correspondance des parties suivant un modèle, etc. Thiersch ne nie pas absolument cette source ; toutefois il objecte que Vitruve n'a pas compris toutes les théories « qu'il avait héritées des Grecs » (p. 64 op. cit.). Il mentionne ensuite Euclide¹, qui a parlé aussi de l'analogie, à propos de la ressemblance des figures. Thiersch a cru que les analogies valables pour la géométrie devaient l'être également pour l'esthétique. C'est là précisément que se trouve la cause pour laquelle son essai géométrique n'a pu aboutir à aucune théorie esthétique proprement dite. Les modules de Vitruve, de même que les surfaces analogues de Thiersch, n'expliquent en aucune façon le phénomène esthétique. Ajoutons que Platon et Aristote ont aussi parlé d'analogie ; mais toujours au point de vue géométrique. Déjà, avant eux et Euclide, du reste, Pythagore s'est intéressé aux proportions, c'est-à-dire à l'analogie mathématique de deux rapports.

E. LES PROPORTIONS DANS L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNE ET DANS CELLE DU MOYEN ÂGE

Thiersch essaiera également d'appliquer sa théorie d'analogie aux styles du Moyen Âge. « Si la théorie des proportions, dit-il, ne représente pas une ordonnance arbitraire, mais, comme il nous semble, se trouve fondée dans la *nature des*

¹ Euclide : *Les éléments*, VI. livre.

choses, dans l'être de l'esprit humain et dans les lois du beau, cette théorie sera valable aussi dans ce nouveau domaine » (p. 65). Cette proposition montre clairement combien notre auteur se trouve éloigné de toute recherche scientifique ; car « la nature des choses » est hors du Moi ; car « l'esprit humain » n'est qu'un concept, car enfin « les lois du beau » sont des lois subjectives et non des lois géométriques ou objectives. Thiersch, qui était peu familier avec la philosophie, n'a traité le problèmes de proportion que *mathématiquement*, c'est-à-dire comme si le phénomène esthétique était un phénomène objectif et non subjectif.

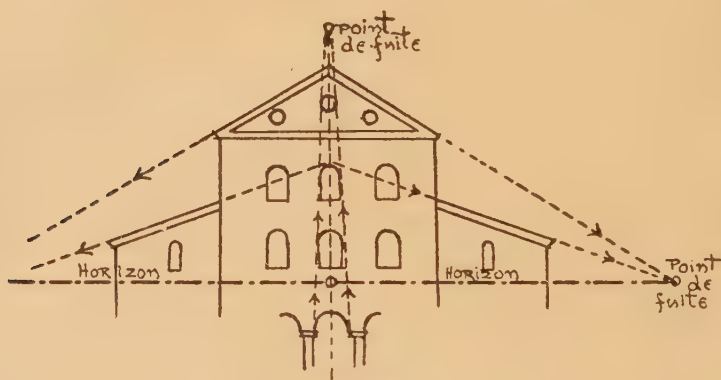


Fig. 23.

Étudiant la « Cathédrale de Parenzo », Thiersch renouvelle son erreur en cherchant sa loi d'analogie dans la coupe graphique de cette cathédrale. Il la trouve (sur le papier bien entendu) entre les nefs latérales et la nef centrale et il démontre, sur son dessin, le parallélisme entre les diagonales de ces trois nefs. Mais est-il possible de voir trois nefs à la fois en entrant dans une cathédrale ? Une fois de plus, Thiersch n'a tenu aucun compte de l'homme ; il a observé les œuvres architecturales non en esthéticien, mais en géomètre. Ne pouvant pas découvrir le parallélisme des surfaces sur les façades extérieures des basiliques médiévales, il se contente de les déclarer non harmonieuses. Nous avons essayé, sur notre dessin ci-contre (fig. 23), de présenter un extérieur de basilique harmonieux ; on y trouve également le pourquoi de ce phénomène esthétique. Pour Thiersch, « l'effet

important de l'espace dans les basiliques repose sur la longue continuation des suites égales des colonnes. Ce dernier fait, ajoute-t-il, offre, dans le raccourcissement perspectif, une suite (*eine Reihe*), une série de figures semblables qui deviennent toujours de plus en plus petites, étant donné que les intervalles diminuent successivement » (p. 65). C'est sur cette propriété que repose, selon Thiersch, « la beauté des suites égales ou régulières » (p. 65). Thiersch, ici, a été bien près de découvrir le perspectivisme des formes que nous pensons avoir découvert. Nous avons déjà démontré que les façades, dans leur élévation géométrique, ne sont elles-mêmes que des perspectives et que c'est par là que la beauté de leur composition s'explique. Car, la perspective est, esthétiquement considérée, un phénomène dû à la nature de notre sens de la vue et non pas une doctrine géométrique. En d'autres termes, tout se réduit à l'exemple d'une avenue dont la perspective est représentée sur un tableau. Les compositions architecturales harmonieuses tirent leur origine des lois de la perspective, donnant ainsi des formes *accommodées*

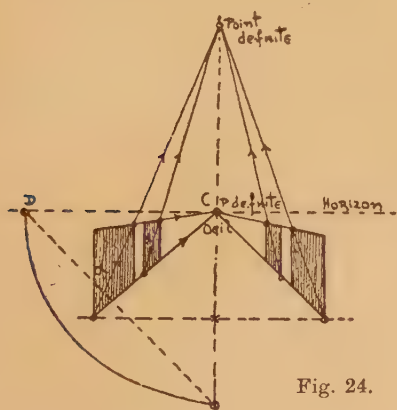


Fig. 24.

ou *conformes* à notre vision naturelle¹. L'architecte n'a donc fait qu'imiter les phénomènes perspectifs ou naturels ; il a créé de belles œuvres en se servant de formes accommodées à notre sens de la vue, régies par la loi de perspective. Notons cependant que Thiersch était, au fond, bien loin de cette découverte et que sa théorie d'analogie n'est qu'un cas isolé de la pers-

pective, celui de la position centrale de surfaces égales entassées l'une derrière l'autre. Ce cas mis à part, sa théorie d'analogie est même en opposition avec les lois de la perspective. Son exemple de l'intérieur d'une basilique le prouve. La perspective nous montre ici que les surfaces entre les colonnes ne sont pas analogues, c'est-à-dire que

¹ Voir « Découverte de la perspective optico-physiologique ». (Bulletin de l'Ecole Spéc. d'Architecture, Paris, Août 1923, n° 3.)

les diagonales de ces surfaces ne sont plus parallèles (voir notre fig. 24). Cependant, c'est là, dans ce parallélisme, que se trouve toute la théorie de Thiersch.

En étudiant l'Eglise Sainte-Sophie pour y trouver une nouvelle confirmation de sa théorie d'analogie, Thiersch déclare : « le nombre des colonnes de l'étage supérieur a été augmenté de sorte que le rapport entre la hauteur d'une colonne et l'espacement des colonnes reste le même. Aux 7 intervalles de l'étage supérieur, s'ajoutent les 5 intervalles de l'étage inférieur, tandis que le rapport 5 : 7 des hauteurs des étages est conservé ». Cela étant, il conclut à l'analogie de ces deux étages en l'exprimant, cette fois, par une relation *numérique*. Mais c'est tout simplement l'espacement des colonnes inférieures qui s'amincit en allant vers le haut pour aboutir au point de fuite, lequel se trouve au sommet de la coupole, phénomène pareil à celui constaté par nous dans la composition du Panthéon de Paris (voir la fig. 23). Dans les deux cas, la beauté s'explique par la nature perspective de notre vision, à laquelle des deux temples s'adaptent rigoureusement. Le sommet, ou point de fuite, ne représente ici autre chose que le repos après l'effort dû à l'exécution d'une suite d'accommodations successives d'en bas jusqu'en haut. Les mêmes lois sont valables pour le démembrement vertical, comme le montre notre solution du Panthéon de Paris (fig. 25 H^0 , H^1 , H^2 , H^3).

Dans les églises romanes, notre auteur croit trouver aussi le moyen d'appliquer sa théorie, tandis que pour celles de style gothique il répète l'observation si connue : « Toutes les grosses formes sont imitées dans les détails » (p. 66). « Je trouve, ajoute-t-il, que cela correspond à un arbre dont les formes diminuent progressivement à partir du tronc, afin d'aboutir aux terminaisons les plus déliées. » Observation excellente, mais sans aucune explication. En réalité un arbre nous paraît beau, de même qu'une cathédrale gothique, à cause du perspectivisme de ses formes. Car il s'agit du Même et de ses déductions perspectives, appelées par nous « la perspective du Même ». Notons qu'après Thiersch, son élève Pfeifer (op. cit.) s'est occupé du même phénomène ; mais sans arriver à rien expliquer, et s'est contenté de l'appeler : « répétition » de la forme principale, pour le traiter ensuite en géomètre. Reconnaissons toutefois qu'il l'a bien observé.

Comme exemple de l'analogie dans l'architecture gothique, Thiersch nous présente l'église de Sainte-Elisabeth à Marbourg, mais il en donne une solution extrêmement pauvre, en se servant, comme toujours, de quelques diagonales parallèles peu caractéristiques et peu importantes dans cette composition des plus harmonieuses. L'espace limité ne nous permet pas de donner notre solution et nous devons nous contenter du schéma de cette composition (voir la fig. 26), qui montre que la partie centrale n'est autre chose qu'une des deux parties des côtés, mais vue de plus loin, c'est-à-dire qu'elle est leur perspective. On voit aussi sur notre dessin que c'est grâce au mouvement de nos yeux, mouvement qui s'épanouit au point de fuite, que nous pouvons dire : « *les tours gothiques jaillissent vers le ciel* ».

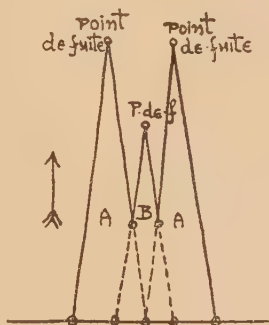


Fig. 26

F. LES PROPORTIONS DANS L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ET DANS L'ARCHITECTURE MODERNE.

La preuve que le seul but des recherches de notre auteur était de trouver des *rapports géométriques*, c'est-à-dire que son but était poursuivi dans le monde objectif, nous est donnée par ces paroles : « Des rapports aussi beaux que ceux de l'Antiquité apparaissent ici (dans la Renaissance italienne) et consistent en ce que l'accord n'est plus un à peu près, mais un rapport *sévèrement géométrique* » (p. 68, op. cit.). Pourquoi ces rapports sont-ils « beaux » ? La sévérité géométrique ne l'explique pas.

Thiersch continue néanmoins toujours dans le même sens, disant que l'accord dans les dispositions des fenêtres, des pilastres et des colonnes a été obtenu dans le sens de l'analogie géométrique, comme dans les œuvres de Michel-Ange qui, lui aussi, s'en est servi. Il est facile de conclure après tout cela que l'homme est complètement hors de cause dans les recherches de Thiersch.

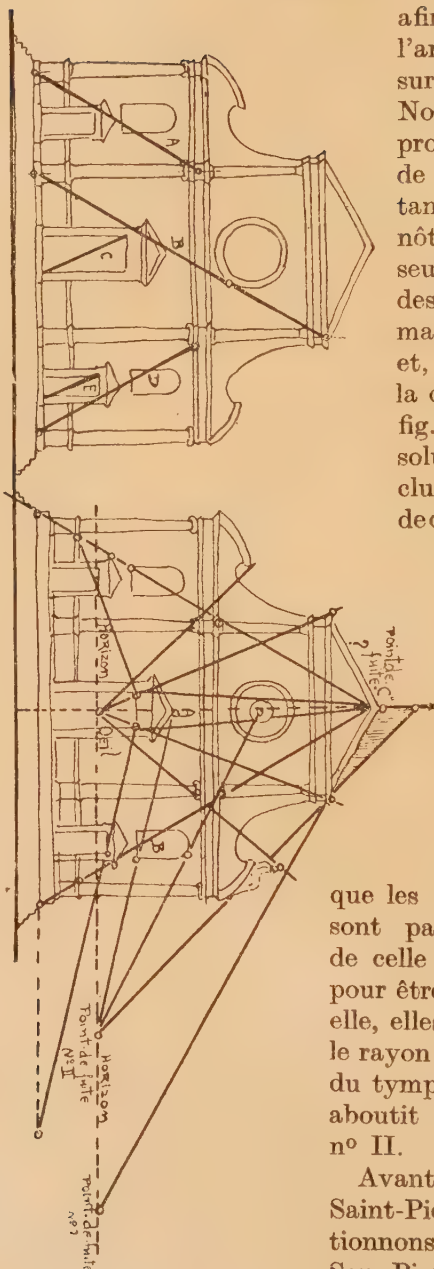
Etudiant Santa Maria del Popolo, à Rome, notre auteur ne se préoccupe que de la recherche des diagonales parallèles,

$A \parallel B$
 $C \parallel E \parallel D$

a) Solution de Thiersch.

Fig. 27 Santa Maria del Popolo, à Rome.

b) Notre solution.



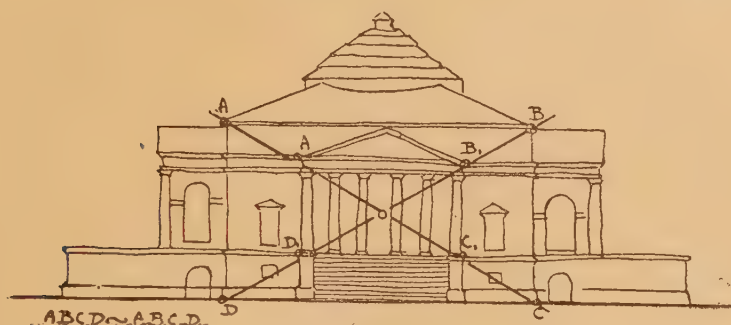
afin de prouver par là l'analogie de quelques surfaces de cette église. Nous avons tenu à reproduire cette solution de Thiersch, en mettant à côté d'elle la nôtre, qui montre non seulement les rapports des parties principales, mais aussi leur ordre et, en plus, la clef de la composition (voir la fig. 27 a et b). De notre solution, on peut conclure : que les portes de côté sont trop basses

par rapport à la porte du milieu ; que la rosace est trop grande par rapport à l'ouverture de la porte du milieu ; enfin que le tympan n'est pas assez haut. Remarquons également

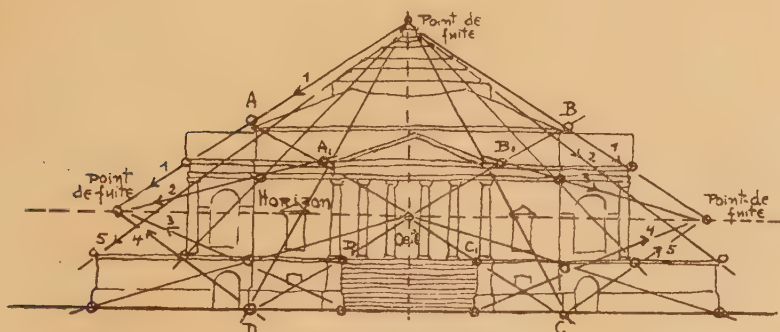
que les portes de côté ne sont pas les perspectives de celle du milieu et que, pour être en harmonie avec elle, elles devraient être sur le rayon qui part du sommet du tympan A (fig. 27, B) et aboutit au point de fuite n° II.

Avant de passer à l'église Saint-Pierre de Rome, mentionnons aussi l'exemple de San Pietro in montorio et

de la célèbre villa Rotonda de Palladio. Pour le premier exemple, Thiersch ne nous donne qu'une solution pauvre et défectueuse ; car il indique le commencement de la diagonale du tambour derrière la balustrade, d'est-à-dire à un endroit



a) Solution de Thiersch.



b) Notre solution.

Fig. 28. — Villa Rotonda de Palladio.

invisible pour le spectateur. Cependant, c'est un exemple d'harmonie parfaite et nous regrettons de ne [pouvoir] exposer notre solution. Nous donnons, par contre, notre solution pour la villa Rotonda, qui est également d'une harmonie parfaite et pour laquelle Thiersch n'a trouvé qu'un seul rapport d'analogie (voir la fig. 28, a).

Il va sans dire que le génie architectural de Palladio a créé cette merveille inconsciemment, en suivant tout simple-

ment « son sentiment » ; mais la science nous rend ce phénomène conscient et nous l'explique. C'est là d'ailleurs le but même de la science de l'esthétique architecturale¹.

Quant à l'église Saint-Pierre, le plus pur chef-d'œuvre de toute la Renaissance italienne, Thiersch n'y a trouvé qu'un parallélisme entre les diagonales des tambours des petits dômes, la diagonale du tambour du grand dôme et celle du soubassement de l'église, sur lequel reposent les 5 dômes. Il constate aussi que le rapport du soubassement (1 : 3) se répète sur le dôme central et c'est tout. Nous regrettons de ne pouvoir démontrer la beauté comme les défauts de cette église ; notre espace limité ne nous le permet pas. Cependant, bien qu'on puisse deviner quelle sera notre solution, nous tenons à remarquer que le plus grand défaut de la façade extérieure se trouve dans la perspective défectueuse, ce qui a échappé à Michel-Ange, lors de sa conception du grand dôme. Car ce dôme est invisible de près ; tandis que, de très loin et de très haut (par exemple du parc du Monte Pincio), il devient visible ; mais à cause de la perspective, il semble très petit et insignifiant. Pour comprendre la beauté de cette église il ne faut pas la juger telle qu'elle nous apparaît en réalité ; il faut examiner son élévation géométrique *sur le papier*. Si l'architecte eût voulu que cet effet restât le même au naturel, il eût dû préparer un autre projet pour l'exécution. La science de la perspective lui eût permis de l'élaborer de manière que l'église exécutée donnât le *même effet* que celui rendu par l'élévation géométrique. Pour arriver à cela, disons-le en passant, il y avait deux moyens :

1^o ou rehausser la partie située au-dessous du tambour du dôme central ;

2^o ou avancer le grand dôme au premier plan.

Michel-Ange avait peut-être conscience de ce que nous venons de dire ; mais il a préféré mettre tout son art au service de l'aspect intérieur de l'église plutôt qu'à celui de son aspect extérieur. D'ailleurs, le plan était déjà fait ; il ne pouvait pas changer la position centrale du dôme ; et, pour l'élever, il aurait dû consentir à une disproportion intérieure des parties

¹ Car, ainsi que le disait Claude Bernard, quand nous arrivons à connaître la cause d'un phénomène, nous pouvons le reproduire à notre gré et en maîtres (*Science expérimentale*).

se trouvant sous ce dôme. Il fallait, somme toute, sacrifier l'extérieur à l'intérieur.

Notons, à ce propos, que Palladio a exécuté ses œuvres architecturales autrement qu'il ne les avait esquissées, comme le prouvent les dessins de Serlio, que celui-ci a confrontés avec les façades de Palladio. Aujourd'hui ces maquettes ne sont plus nécessaires¹ ; car les lois de la perspective optico-physiologique nous permettent de prévoir exactement l'apparence future d'un édifice exécuté.

Passant aux édifices privés de la Renaissance, Thiersch cherche, là aussi, quelques arguments pour sa théorie. Ainsi, étudiant, toujours sur le papier le profil de la façade du Palais Strozzi, il trouve l'analogie dans le rapport 1 : 7, qu'il constate entre la corniche principale et le reste de l'édifice, de même qu'entre la corniche du premier étage et la hauteur de cet étage. Cette analogie est tout à fait arbitraire ; car, pour le deuxième cas, Thiersch se sert de la hauteur de la corniche, qui ne correspond pas à celle qui existe en réalité. Il est intéressant de constater que, dans ce rapport, la coupe d'or de Zeising perd sa valeur de loi universelle et que Thiersch a réalisé sur Zeising un progrès sensible grâce à la théorie de l'analogie, dont la coupe d'or n'est plus qu'un cas particulier. Ce qui est vrai pour les corniches et leurs rapports dans un édifice², ce sont ces deux lois d'après lesquelles les corniches doivent grandir ou diminuer à partir de notre horizon, en allant vers le haut. L'une et l'autre de ces deux lois sont conformes aux lois de la perspective, d'où elles sont déduites. Ces lois nous donnent scientifiquement toutes les solutions de la corniche ; sa hauteur et sa grandeur, à condition que nous fixions notre point de vue, notre distance, notre horizon et que nous choissions un des deux cas visés par ces deux lois. Les colonnes et leur diminution progressive, en montant vers les étages supérieurs, sont soumises à la même loi que celle qui régit la diminution de la corniche. Thiersch explique ce phénomène, faute de mieux, par la théorie statique de Schopenhauer, en avouant ainsi l'impuissance de sa théorie de l'analogie. Or, la théorie

¹ Cependant les Allemands s'en servent toujours avant de fixer définitivement la grandeur et la forme de certaines parties d'un bâtiment important.

² Voir dans le « Bulletin » n° 4 et 5, 1924, « *Problème de la corniche* », où cette question est traitée en détail.

schopenhauerienne est, elle aussi, incapable d'expliquer le phénomène de la corniche du palais de Strozzi, que Thiersch a étudié tout à l'heure ; car cette corniche grandit en s'élevant, fait absolument contraire aux lois de la stabilité !!

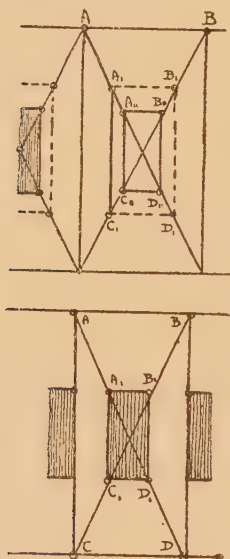


Fig. 29.
D'après THIERSCH.

étant de la plus grande utilité pour l'encadrement des épreuves photographiques, n'est pas suffisant pour les compositions architecturales. Tel qu'il est placé sur nos dessins, l'œil ne peut regarder qu'une ouverture ; il n'est pas possible de voir à la fois toutes les ouvertures. L'harmonie obtenue par des fenêtres encadrées, comme le sont celles de Thiersch, repose sur la répétition d'une seule et même forme, quoique l'harmonie puisse être obtenue tout aussi bien par le rapport perspectif des formes des fenêtres (voir notre exemple du Panthéon).

Le problème du « vide et plein », ou problème des ouvertures sur une façade, fait aussi l'objet des études de notre auteur, qui tâche d'y appliquer sa théorie. Les schémas qu'il en donne sont rigoureusement justes ; (fig. 29) pour les cas choisis, bien entendu. Mais ces cas d'analogie ne s'éloignent guère de notre perspectivisme. En effet, les positions des surfaces cadres : (A B C D et A' B' C' D') sont des positions centrales, pour lesquelles la perspective donne un résultat pareil à celui de l'analogie. C'est, en d'autres termes, le cas de la position centrale de l'œil, du « point de vue », vis-à-vis de surfaces qui sont identiques entre elles et qui deviennent semblables en perspective (voir notre fig. 30). Remarquons que notre procédé, tout en

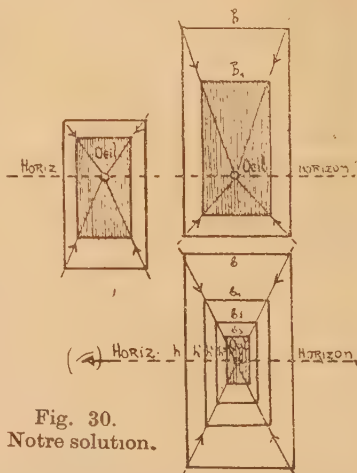


Fig. 30.
Notre solution.

En outre, il ne faut pas oublier qu'au naturel nous ne verrons jamais ces fenêtres de Thiersch comme égales entre elles, bien qu'elles le soient en réalité. Il est vrai que nous arrivons quelque fois à voir les choses comme les « voit » la géométrie, mais ce n'est que lorsque nous sommes tellement éloignés d'objets égaux entre eux que la faible différence de longueur des rayons visuels rend *imperceptible* la différence entre les apparences des objets en question. Le même phénomène se produit lorsque nous regardons ces objets réduits à une petite échelle sur le papier.

Il y a lieu de rappeler ici le cas d'Hermogène qui a disposé ses colonnes inégalement dans le seul but d'imiter le phénomène perspectif qui se produit lorsque les colonnes également espacées sont observées à courte distance. Les espacements des colonnes des côtés étant plus éloignés de nos yeux nous paraissent moins larges. C'est probablement inconsciemment qu'Hermogène a imité ce phénomène par sa disposition, dite « eustyle ».

Rappelons aussi que Viollet-le-Duc a fait le même travail que Thiersch en se servant de son fameux triangle, au moyen duquel il a essayé de trouver le secret des compositions des façades de la Renaissance. Que Thiersch se soit servi d'un moyen plus universel, cela n'a qu'une importance purement géométrique ; car ni l'un ni l'autre de ces deux auteurs n'a pu parvenir à expliquer le fond des phénomènes en question. Nous persistons donc à ignorer pourquoi une chose sera belle parce que faite d'après l'analogie ou d'après le schème du triangle. Thiersch croit tellement à l'analogie qu'il se demande si les architectes italiens ne l'ont pas connue, puisqu'ils l'ont fidèlement observée. Nous croyons qu'ils ont créé leurs chefs-d'œuvre suivant leur sentiment artistique, c'est-à-dire inconsciemment et que Thiersch, qui a voulu trouver chez eux quelques traces de sa théorie, s'est bien trompé en croyant qu'Alberti avait touché cette question dans ses obscurs *lineamenta*. La contre-preuve se trouve dans l'œuvre même d'Alberti ; celle-ci, tout en abondant en dessins, n'en possède aucun ayant le moindre rapport avec la théorie d'analogie. Une preuve bien plus forte encore à l'encontre de l'affirmation de Thiersch se trouve dans le fait qu'Alberti s'est même servi des *modules* ! Quant au terme *lineamenta*, il doit, vraisemblablement, signifier quelque chose ; mais quoi ?

Rien de très clair, nous semble-t-il; car les *certos angulos* dont parle Alberti ne précisent point sa pensée. Seul le dessin aurait pu nous l'expliquer, mais, celui-ci, hélas, n'existe pas.

Dans l'architecture moderne, Thiersch montre que sa théorie trouve aussi des applications. Il choisit comme exemples les œuvres de Schinkel et de Klenze. De ce dernier il étudie les *Propyläen zu München* et arrive à y trouver quatre diagonales d'analogie, ce qui représente une explication géométrique aussi pauvre que les précédentes. Nous ne pouvons présenter ici notre dessin explicatif de cette composition très réussie; mais nous tenons à dire que sa disposition correspond à celle de l'Opéra de Garnier, avec cette différence que l'idée de la perspective ayant son point de fuite dans le centre est mieux exprimée chez Klenze qu'elle ne l'est chez Garnier, qui, à cette disposition en a ajouté une autre, ayant ses points de fuite à gauche et à droite du centre. En d'autres termes, chez Klenze nous avons ce qu'on appelle le « *triangle tombant* » pur, tandis que nous voyons chez Garnier deux triangles à la fois : le triangle tombant et le « *triangle montant* ». La disposition de Klenze est la perspective que nous voyons en regardant une avenue : une tour de chaque côté et, au milieu, un péristyle grec, qui représente la hauteur des deux tours diminuée perspectivement.

G. L'INFLUENCE DE LA PERSPECTIVE SUR LES PROPORTIONS

Ce titre de Thiersch montre, à lui seul, qu'il est loin de comprendre que toute sa théorie d'analogie n'est, qu'un *cas de perspective*, ce que nous avons déjà démontré. Il n'a pas compris que la théorie la plus universelle ne pourra être que celle qu'on déduira des principes de la perspective. C'est là que nous avons trouvé toutes les lois de l'esthétique formelle de l'architecture et expliqué pourquoi ces phénomènes perspectifs sont en même temps des phénomènes esthétiques. La science de l'esthétique formelle n'avait pas encore fait cette découverte; car la perspective linéaire, la seule que l'on connaisse jusqu'à présent, n'est pas une science humaine; c'est une science géométrique, à laquelle il faut substituer la perspective optico-physiologique. Thiersch est bien loin de ces raisonnements quand il parle de l'influence de la

perspective comme d'un phénomène secondaire et particulier dans le langage d'un architecte praticien, qui sait que la perspective change les rapports, cache les parties etc... Mais, même en ce sens-là, on ignorait, avant la découverte de la perspective optico-physiologique, un grand nombre de phénomènes de la perspective linéaire. On sait, en effet, que, pour la perspective linéaire, ce qui compte ce n'est pas la distance de nous à l'objet, mais la distance de l'objet au tableau sur lequel on projette son image¹. Ainsi, si nous avons devant nous une colonnade posée parallèlement au tableau de projection, nous n'aurons pas la déformation perspective de cette colonnade, mais la colonnade elle-même, seulement réduite. Et l'espacement des deux colonnes les plus éloignées y sera le même que celui des colonnes qui se trouvent immédiatement devant nous (voir la fig. 31).

Voilà ce qui se passera pour la perspective linéaire ; tandis que la perspective optico-physiologique nous montrera que plus la colonne sera loin de notre œil (on n'a pris qu'un

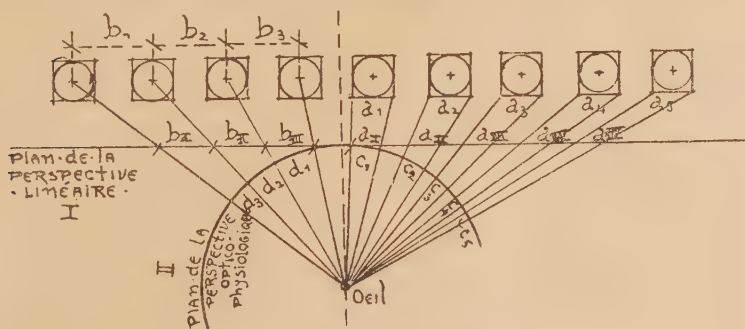


Fig. 31

$$\left. \begin{array}{l} a_1 : a_2 : a_3 \dots = a_I : a_{II} : a_{III} \dots \\ b_1 : b_2 : b_3 \dots = b_I : b_{II} : b_{III} \dots \end{array} \right\} \text{perspective linéaire : } a_I = a_{II} = a_{III} \dots, \quad b_I = b_{II} = b_{III} \dots$$

$$\begin{array}{l} a_1 = a_2 = a_3 \dots \\ b_1 = b_2 = b_3 \dots \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} a_1 : a_2 : a_3 \dots = c_1 : c_2 : c_3 \dots \\ b_1 : b_2 : b_3 \dots = d_1 : d_2 : d_3 \dots \end{array} \right\} \text{perspective optivo-physiologique : } c_1 > c_2 > c_3 \dots, \quad d_1 > d_2 > d_3 \dots$$

œil pour simplifier la démonstration) plus elle devra nous paraître petite. En un mot, la perspective optico-physiologique est la seule science qui correspondre à notre vision réelle.

¹ Voir la *Découverte de la perspective optico-physiologique* (Bulletin de l'Ecole Spéciale d'Architecture, N° 3, 1923).

Nous ne regardons pas ici un objet à travers la glace de Léonard ; et même si nous le regardons de cette façon, nous dirigeons nos rayons vers cet objet *comme si cette glace n'existait pas*. Si, par contre, nous voulons le fixer sur cette glace,

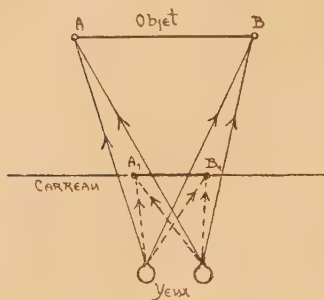


Fig. 32

nous serons obligés de faire converger nos yeux plus fortement que pour la vision directe ou normale (fig. 32 B et Bi). La différence entre les deux perspectives est énorme et il suffit, pour s'en rendre compte, de remarquer, par exemple, que nous voyons les lignes horizontales *courbées*, fait ignoré absolument par la perspective géométrique. D'ailleurs cette der-

nière n'est qu'une *discipline objective ou géométrique* et l'erreur de l'avoir considérée comme une science humaine n'est due qu'à sa ressemblance avec la perspective optico-physiologique.

En parlant de la perspective, Thiersch déclare : « l'analogie nous apparaît ici aussi ; mais dans la diminution de perspective » (p. 82). Jamais Thiersch n'a été plus près de découvrir la loi du perspectivisme ; seulement il ne l'a pas découverte parce qu'il n'a pas compris que l'analogie n'était qu'un cas de la perspective centrale. La preuve en est, entre autres, qu'il dit « ici aussi ». En effet, l'analogie, sauf le cas mentionné, diffère énormément de la perspective et même cette dernière la contredit, comme nous l'avons démontré sur notre dessin, où les diagonales des carrés se *coupent* au lieu d'être parallèles. En un mot, pour Thiersch, l'analogie était autre chose que la perspective ; tandis que, pour nous, elle n'est qu'un cas de la perspective ; ou, du moins, elle est déduite de la perspective centrale. En tous cas, l'analogie n'est que la science du *semblable géométrique*, c'est-à-dire une science non humaine et par conséquent non esthétique. Si elle peut encore paraître esthétique, ce n'est que par la ressemblance avec le *semblable perspectif* qui, lui, est déduit directement de la nature de la vision, qui représente les lois mêmes de la vision. Un cas de ce semblable perspectif est représenté par notre figure

ci-contre et l'on peut faire l'expérience avec une équerre : en faisant tourner celle-ci autour de sa base, on obtiendra tous les triangles perspectivement semblables (fig. 33). Notre figure montre aussi l'origine des toîts et des tympanans des styles classique, roman et gothique. Elle montre enfin le pourquoi de la beauté d'un triangle, qui est le schème même de la perspective, ayant deux points de fuite latéraux, un à gauche, l'autre à droite et un troisième dans son sommet.

H. LA LOI D'ANALOGIE DANS LE CORPS HUMAIN.

Thiersch nous dit que Winckelmann, le fondateur de l'art nouveau, a déjà parlé « de la répétition de la proportion capitale du corps dans ses membres particuliers » et il avoue que son travail n'est que la continuation de celui de Winckelmann. Continuant dans cette voie, Thiersch a trouvé que « dans la tête et les parties de la tête imités tout les membres liers » (fig. cit.).

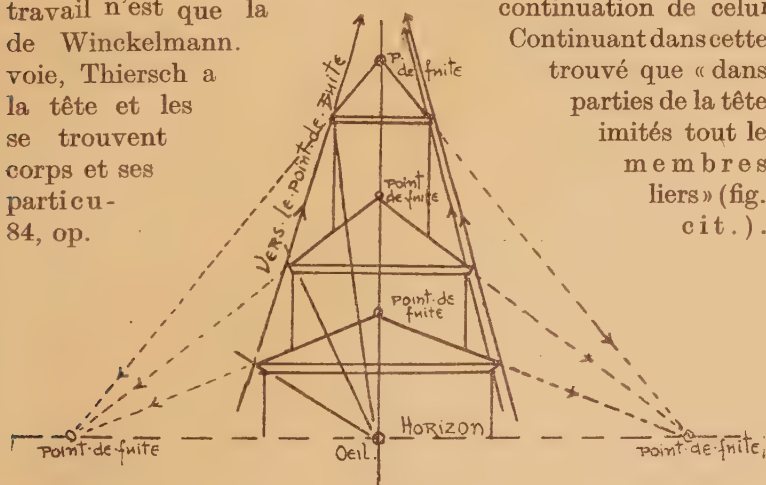


Fig. 33.

C'est là une trouvaille peu heureuse, possible géométriquement, mais dont on ne saurait se rendre compte qu'à la suite de mesures scrupuleuses et laborieuses et non pas intuitivement, o'est-à-dire esthétiquement. Comme d'ailleurs Thiersch ne peut démontrer ce genre d'analogie, il se tire d'affaire en disant « Les ovales, celui de la tête et celui du corps, ne sont pas ici des figures géométriquement semblables, mais ce sont des figures apparentées » (p. 85). En quoi consiste cette « parenté » ? Thiersch ne nous le dit pas.

Remarquons que déjà Vitruve a parlé du corps humain, en le considérant comme le modèle des proportions architecturales. Nous avons déjà

dit que ce n'est qu'un cas de la proportion en général et en aucune façon une proportion universelle. Les proportions gothiques suffiraient à nous prouver qu'il peut y avoir d'autres proportions. Zeising a cherché à appliquer sa loi dite « coupe d'or » au corps humain. D'autres, comme Léonard de Vinci, ont cherché les rapports entre les diverses parties de la tête, etc. Trouvailles purement géométriques, qui ne tiennent aucun compte de l'homme vivant, seul juge du phénomène esthétique. C'est, en un

mot, la recherche du *beau objectif*. Les géomètres découvrent des rapports géométriques en mesurant l'homme dans son élévation géométrique, pareille à une façade. Mais, dès que l'homme se baisse, plie son corps, etc., ces formules géométriques perdent tout sens et toute valeur.

Nos recherches personnelles nous ont démontré que la beauté du corps humain se trouve dans le perspectivisme de ses formes. L'espace nous est trop limité pour que nous puissions développer cette théorie et nous devons nous con-

tenter, pour le moment, de quelques exemples qui la démontrent suffisamment (fig. 34, 35, 36).

Fig. 34

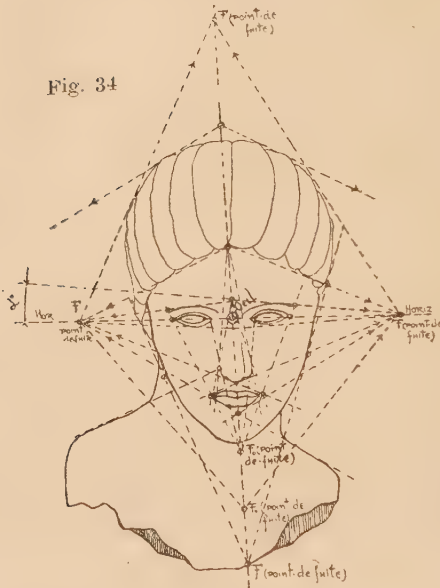


Fig. 35.

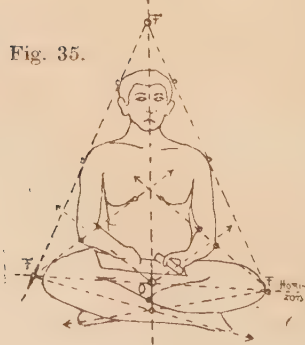


Fig. 36.

Ainsi pour regarder la « tête d'une jeune fille », nous devons incliner nos yeux comme elle, c'est-à-dire à gauche. C'est justement dans ce procédé que nous trouvons une preuve précieuse de la théorie de l'imitation (*Einfühlung*). Car, pour « voir » cette tête, il ne suffit pas seulement de la regarder. il faut encore l'imiter, la mimer, bref devenir elle.

Concluons d'une façon générale que l'effort de Zeising, Viollet-le-Duc, Henszelmann, etc... de même que celui de Thiersch n'a consisté qu'à mesurer les belles choses et à fixer leurs rapports. C'est là travail de géomètre ou, si l'on veut, d'esthéticien-mètreur, et non d'esthéticien proprement dit. La recherche du beau objectif est un non-sens pour ce dernier. De pareils travaux n'ont fait que rendre stériles les recherches esthétiques. Le but de l'esthétique est d'expliquer pourquoi les choses sont belles et non de constater seulement leur beauté et de la formuler mathématiquement. A cette question personne n'a répondu jusqu'à présent. Cependant, tout le problème est là ! Pour y répondre, la science n'a qu'un moyen : *s'adresser à l'homme, le connaître et ensuite comprendre la cause des phénomènes esthétiques*, qui sont non des phénomènes géométriques, mais des phénomènes humains.

CONCLUSION.

Le travail de Thiersch peut se résumer dans la recherche du beau objectif, que nous avons combattue au cours de cette étude et qualifiée de non-sens esthétique. Certes, tous les phénomènes esthétiques peuvent et même doivent être fixés par des *nombres* ; seulement la méthode inverse, celle qui se propose de fixer avant de connaître ce qu'on fixe, est une méthode géométrique. Celle-ci ne se préoccupe point de l'homme dans la recherche d'un phénomène pour-tant uniquement humain. Elle est, par conséquent, complètement fausse. Admettons même que l'analogie géométrique produise le phénomène esthétique ; mais, pourquoi le produit-elle ? En d'autres termes, quelle est la cause du phénomène esthétique de l'analogie ? « Un esthéticien bien important, dit Thiersch, a répondu à cela : la plastique est l'imitation des hommes ; tandis que l'architecture est l'imitation de la nature végétale » (p. 84). Que l'architecture imite la nature végétale, cela n'explique rien. Car, il faut d'abord expliquer pourquoi la

nature végétale doit être forcément belle, pour qu'il nous soit clair que l'architecture, qui l'imité, le sera également. Au point de vue objectif, la nature n'est ni belle ni laide ; elle n'a aucun attribut esthétique en elle-même, elle n'en a que dans son rapport avec l'homme qui la juge. L'esthétique architecturale n'est pas une science des phénomènes objectifs, elle est uniquement une science des phénomènes subjectifs.

La deuxième cause du phénomène de l'analogie est une trouvaille encore moins heureuse que la première. La cause qui éveille en nous un plaisir à la contemplation des choses bien proportionnées réside, selon Thiersch, dans « l'activité de notre âme » (p. 89). Mais, connaît-on l'âme ? Que représente-t-elle de si réel et de si précis qu'on puisse prétendre expliquer le phénomène esthétique par elle?... De toutes les explications de Thiersch, il n'y en a qu'une qui mérite notre attention, c'est celle où il dit : « à cause des relations simples des parties entre elles (analogie) et à mesure que leur répétition est plus fréquente, l'*image intérieure de l'intuition psychique* se produit plus facilement » (p. 89). En effet c'est dans la *facilité de l'activité organique* que se trouve le plaisir, tandis qu'un effort *contre la nature* engendre la douleur. (Voir l'*Essai sur la grâce* de Spencer, où cet auteur a essayé de donner une explication scientifique du phénomène esthétique de la grâce, qui résulte de la facilité des mouvements.)

Le plaisir se trouve dans tout ce qui est *conforme à notre nature*, dans tout ce qui lui *correspond*. Le perspectivisme des formes d'une composition produit le phénomène de l'harmonie ; car les lois de la perspective sont celles de notre vision et ce n'est qu'en imitant la nature de celle-ci que nous créons des formes qui lui sont *accommodées* : en un mot des formes belles. Thiersch se rend bien compte que sa théorie de l'analogie est pauvre et qu'elle aura comme résultat *la monotonie*. Il cherche à la sauver en recommandant la variété obtenue par le *contraste* ; terme absolument anti-esthétique, véritable négation de l'harmonie, que Thiersch confond d'ailleurs avec la proportion, malgré son effort pour distinguer ces deux termes. L'harmonie se trouve, selon lui, comme la proportion, dans « l'analogie des parties avec le tout, pour parler, dit-il, d'accord avec Vitruve » (p. 84).

Thiersch renie, à la fin, tout son travail, en disant « qu'aucune règle ne peut remplacer le manque de génie » (p. 89). Soit,

mais cela exclut-il une science? Thiersch a donc tenté un effort inutile. Il l'avoue en disant : « *La connaissance de la loi que nous avons démontrée ne fera de personne un architecte* ». Et il n'approuve en rien Hittenhofer¹, cet auteur qui pourtant a essayé d'appliquer dans l'enseignement la théorie de Thiersch, et auquel celui-ci reproche d'employer une *voie mécanique* alors que « *sans sentiment du convenable aucune œuvre d'art ne peut s'accomplir* ». Voilà la façon dont notre auteur a compris l'esthétique architecturale. Il faut, d'après lui, se laisser aller aux « *sentiments* », aux « *cela me plaît* » et « *cela ne me plaît pas* ». Avec des idées pareilles, il n'est pas étonnant que l'esthétique scientifique n'ait pu naître jusqu'à présent. Elle est, cependant, aussi possible que n'importe quelle autre science. Thiersch ne l'aurait certainement pas niée, s'il avait su quel est le but d'une science, s'il avait su qu'il n'y a pas de science du *particulier*; mais seulement du *général*. Il n'aurait pas vu en elle un danger pour la liberté du génie.

7. THÉORIE D'ADOLF GÖLLER (1887).

Si Thiersch peut être considéré comme le plus grand représentant de l'esthétique géométrique ou objective de l'architecture, Göller² est certainement le plus important esthéticien psychologue de cet art. Tandis que Thiersch a essayé de nous démontrer sa théorie en s'appuyant sur de nombreux exemples tirés de toute l'histoire de l'architecture, Göller n'illustrera son œuvre d'aucune figure, ne se servira d'aucune expérience et s'abritera sous le vague manteau des concepts et de leurs définitions dont il constituera un système esthétique.

Ce fait étonne chez un architecte. Sa méthode, étant purement conceptuelle, n'est pas scientifique et échappe à tout contrôle autre que celui de la logique.

A. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE SA THÉORIE.

L'œuvre de Vitruve, dont le texte seul nous est parvenu, fut pour nous une belle expérience de la valeur des concepts esthétiques. On sait que l'obscurité de son œuvre est due

¹ Hittenhofer A : *Lehrhefte der technischen Fachschulen der Stadt Buxtehude*.

² *Zur Aesthetik der Architektur* 1887.

surtout à ce que la plupart des concepts qu'il envisage sont encore discutés aujourd'hui. Cependant, si ses dessins n'avaient pas été perdus, ils auraient, sans doute, pu nous rendre parfaitement intelligible la pensée de cet esthéticien.

L'œuvre de Göller est pareille : des abstractions, des concepts, des mots. Pas un seul dessin, pas un seul fait concret et réel ! Sa théorie peut se résumer dans les questions suivantes :

1^o Quelle est la cause du changement perpétuel des styles architecturaux ?

2^o Comment naissent le sentiment du style et la beauté de la proportion des masses ?

3^o Qu'est-ce que la vérité en architecture ?

4^o En quoi consiste l'effet des matériaux nobles dans l'architecture et dans les arts appliqués ?

Göller fait suivre l'examen de ces quatre questions d'un article spécial intitulé : « Sur une loi nouvellement découverte de l'esthétique formelle ». Ces questions indiquent clairement que notre auteur envisagé les problèmes architecturaux au point de vue psychologique. Göller reconnaît lui-même l'influence que Wundt a exercée sur lui et c'est bien à ce dernier qu'il a emprunté la méthode qu'il a faite sienne, méthode de l'examen des « cas simples », du plaisir et du déplaisir (la peine). Göller a raison en disant que l'architecture est pour ainsi dire faite pour étudier ces « cas simples », car toute méthode scientifique va du simple vers le composé ; c'est là la méthode inductive que Fechner a adoptée pour son *esthétique expérimentale*, dénommée par lui « l'esthétique d'en bas ».

Ceci posé, Göller se demande d'abord : « en quoi consiste le charme (*Reiz*) des figures géométriques simples ou des images de l'espace qui nous plaisent » ; ensuite, « pourquoi, toutes les personnes ne sont pas au même degré capables de ressentir le charme de certaines figures ou formes » et enfin « comment il se fait qu'une certaine forme puisse vieillir et que son charme puisse se perdre » (p. IV de la Préface). Ce sont là, selon lui, « les cas simples du plaisir et du déplaisir, de même que les questions fondamentales de l'architecture » (Préface, p. IV). Toutes ces voies, dit-il, n'ont qu'un but : celui d'amener « au sommet de toute l'esthétique, à savoir à la question de l'essence du beau » (Préface, p. V). Ainsi est indiqué nettement le caractère métaphysique de son esthétique.

B. EXAMEN CRITIQUE DE SA THÉORIE.

1. *Quelle est la cause du changement perpétuel des styles architecturaux ?* (Première question.)

Pour répondre à cette question, il débute par une étude brève et superficielle de l'organe de la vue, en disant poétiquement qu'il « existe en nous un petit appareil optique qui reflète, sur une surface minuscule, les plus grandes apparitions » (p. 3, op. cit.). Puis il se demande : « d'où vient le déplaisir ou l'indifférence devant certaines formes ». Il y répond : « si vieille que soit cette question, elle n'a pas encore été résolue jusqu'à nos jours » (p. 3), ce qui est très exact. La difficulté de ce problème est due, selon Göller, à la nature flottante des sentiments relatifs au plaisir et au déplaisir que nous subissons en présence d'une forme.

Remarquons que non seulement l'homme, mais tout ce qui existe est inconstant ; tout change. Aucune science ne saurait donc être établie dans ces conditions. Göller se demande encore « sous quelles influences et d'après quelles lois intérieures les formes d'une organisation sont devenues toujours plus hautes dans le monde des plantes et des animaux », (p. 1). Esthétiquement cette question est erronée, parce qu'elle concerne le monde objectif ; elle appartient à l'histoire naturelle et non à l'esthétique.

Une autre question que se pose Göller est celle-ci : « Dans l'histoire du beau formel créé par la main humaine, quelle est la force qui a poussé comme irrésistiblement et qui pousse encore les peuples vers un changement toujours nouveau de styles ». A cette question d'un très haut intérêt esthétique, Göller répond : « Il est en tout cas très clair que nous y suivons une loi. La preuve en est qu'à la Renaissance a succédé le style baroque, de même que le sentiment de la forme gothique primaire a évolué jusqu'à l'ultime période du style gothique. En un mot, tout style architectural suit une loi, de sa naissance à sa floraison, jusqu'à sa chute » (p. 5). Göller se propose de découvrir cette loi dans les « causes psychologiques », qui ont, dit-il, « transformé, au cours du temps, nos sentiments relatifs à la beauté des formes décoratives d'un certain style architectural ».

Göller distingue le beau formel et le beau de contenu.

Selon lui, l'expression du premier repose sur « un plaisir de nature plutôt extérieur qui n'a aucun rapport avec la pensée » et qui est « immédiat ». C'est la beauté formelle. L'expression de l'autre se rapporterait au « contenu spirituel » (*geistiges Gehalt*) d'une œuvre d'art.

Notre auteur s'occupera en particulier de « la beauté pure de la forme » qui, selon lui, n'est « qu'un jeu sans signification, mais en soi très agréable, des lignes ou de la lumière et de l'ombre » (p. 6). Il cite comme exemples les arabesques et les ornements géométriques. En ce qui concerne la figure humaine considérée en tant que « forme pure et sans signification », elle ne peut pas, dit Göller, être jugée par les hommes, c'est-à-dire qu'un tel jugement ne serait possible que par des êtres qui « n'auraient pas de sentiments humains et qui n'auraient aucune intelligence (conscience?) des états d'âme humains » (p. 7).

Il est vrai que nous ne pouvons regarder la figure humaine sans nous identifier avec elle, sans nous plonger en elle, sans l'imiter, etc. Mais cela vaut aussi pour n'importe quel objet, donc pour les arabesques et figures géométriques. Ainsi un triangle qui n'est qu'un schème de la perspective, « monte en haut » ou « pique à terre » si on le considère esthétiquement ; tandis qu'en réalité il ne monte pas plus qu'il ne descend. C'est donc en vertu d'une considération subjective ou esthétique que nous disons par exemple : « les tours de la cathédrale de Cologne se dressent vers le ciel », etc. En un mot, l'imitation (*Einfühlung*) entre comme un sens indispensable¹ dans le rapport de l'homme avec le monde extérieur, rapport où il agit comme le ferait un singe.

Göller est par conséquent, dans l'erreur en parlant de la « forme sans signification » ; car tout ce qui est relatif à l'homme signifie quelque chose. Nous avons souligné ailleurs², la caractère artificiel de la division esthétique basée sur la forme et le contenu, tout en l'estimant utile, et commode pour les recherches esthétiques. Göller se trompe également quand il traite de cette forme « en soi » ; car tout ce qui est

¹ Sans cela nous nous comporterions envers le monde extérieur de la même façon qu'un appareil photographique, c'est-à-dire indifféremment et objectivement, qu'il s'agisse d'un cadavre ou d'une belle fille. Ce qui nous distingue d'un appareil photographique, c'est notre interprétation subjective des choses que nous contemplons.

² *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, Paris 1923.

en dehors de nous, tout ce qui n'est pas « par nous », ne peut s'appeler phénomène esthétique.

L'architecture, pour notre auteur, est « un système de traits géométriques et abstraits ». Le mot « abstrait », dans sa définition, signifie probablement « symbolique » ; sans quoi il n'aurait aucun sens, puisqu'il s'agit en vérité de choses concrètes. Il parle de l'architecture en formaliste en disant : « Ces formes dites purement décoratives, donnent immédiatement le concept des formes pures et sans signification et fournissent ainsi la première preuve qu'en architecture, la forme réjouit le spectateur, même sans qu'il y ait de contenu ». A notre avis c'est impossible. Quant à la conception de Göller sur le contenu, elle n'a aucun rapport avec l'esthétique ; car, comme Schopenhauer, il cherche le contenu dans « les effets statiques », c'est-à-dire dans un phénomène objectif. Heureusement notre auteur ne s'est pas appesanti sur la théorie du « *Stütze und Last* » ; il admet d'autres moments esthétiques, tels que le rythme des consoles, la beauté des lignes, etc. ce qui l'amène à nouveau à conclure que les formes architecturales peuvent être belles sans avoir de signification. « L'essentiel, dit-il, c'est le jeu plaisant des lignes ou de la lumière et des ombres » (p. 10). Pour compléter cette conception formaliste de Göller, il faudrait ajouter la couleur. Il élargit la conception objective de Schopenhauer et il mentionne comme exemple le contenu d'une œuvre : l'élan, le sérieux, etc. Ces expressions contredisent son formalisme, de même que la question : comment arrivons-nous, en regardant « les formes et les ornements abstraits », au sentiment « du sublime, du sérieux, du gai, du solennel ». Göller se contente ici de dire que c'est « un secret psychologique bien profond » (p. 10). Il renonce également à expliquer « l'impression que les grosses masses exercent sur notre sentiment ».

Etant donné son formalisme, on n'est pas étonné de voir que Göller conclut : « L'architecture après tout est le véritable art décoratif ». *Schmückende Kunst*, « le véritable art de la forme pure et visuelle » ; « c'est là la première et souvent même la seule source du plaisir esthétique » (que cet art nous offre) (p. 11, op. cit.).

C'est inexact ; car bien que l'architecture soit plus souvent formelle que symbolique, les temples, les tombeaux, les

prisons, etc. prouvent qu'elle peut arriver à renfermer aussi un contenu très élevé. D'ailleurs le formalisme pur, nous l'avons dit, n'existe même pas ; tout ce qui est, a pour notre Moi une signification, si pauvre soit-elle.

Nous verrons plus tard, en parlant de l'esthéticien anglais Beltcher, les exemples multiples de contenu dont ce dernier s'est exclusivement servi dans ses *Principes de l'architecture*. On pourrait l'opposer à Göller, qui plaide pour sa thèse du « concept de la beauté purement formelle » et reproche aux idéalistes d'avoir nié « la possibilité de la joie en vue de la forme pure » (p. 11).

Les idéalistes, d'après lui, affirment que « toute belle forme ne nous réjouit que par des représentations des pensées (*Gedankenvorstellungen*) éveillées par cette forme ; donc, selon eux, le plus simple jeu de lignes, se présente à nous, comme un symbole, sans même que notre conscience intervienne » (p. 11). En un mot, les idéalistes supposent toujours un contenu au fond de notre plaisir, et ils ont raison contre Göller, s'ils prennent soin toutefois d'ajouter que la cause du plaisir se trouve dans notre Moi et que c'est par lui que tout ce qui est acquiert une signification. C'est ce que nous révèle la théorie de l'*Einfühlung*.

Afin de prouver la beauté de la forme « sans signification » Göller dit : « Que l'échine, qui couronne la colonne dorique, soit plus haute ou moins haute, c'est complètement indifférent pour la signification du membre qui transmet le poids, tandis que c'est de la plus haute importance pour la beauté de la colonne » (p. 12). Voilà qui est inexact. Selon Théodor Lipps, qui est un des plus grands représentants de la théorie de l'*Einfühlung*, nous « sympathisons » avec la colonne dorique, « nous nous dressons avec elle » etc. Au point de vue formel, l'échine du chapiteau dorique doit être considérée comme une forme d'accommodement, de transition entre la direction verticale de la colonne et la direction hirozontale de l'entablement, direction que nos yeux doivent suivre pendant la contemplation.

Quant à l'interprétation statique de ce phénomène, elle doit être exclue de l'esthétique.

Pour la défense de son formalisme, Göller s'adresse à l'esthétique idéaliste en disant : « Pourquoi une colonne est-elle belle ? L'esthétique idéaliste saura bien nous en donner la

raison ; mais si nous lui demandons pourquoi telle colonne est belle et telle autre laide, l'esthétique idéaliste nous laissera sans réponse » (p. 12). Göller affirme qu'on ne saurait pas expliquer par le contenu ce qu'il a demandé aux idéalistes.

Mais que faut-il entendre par « contenu » ? Quel est le rapport du contenu avec l'idée ? Dire qu'une colonne est « lourde » qu'une autre est « légère », et qu'une troisième est « gracieuse », etc., c'est énoncer leur contenu. Le contenu est donc un équivalent de l'idée dont il est « l'expression. Il n'est qu'un concept purement idéaliste. Seule, la théorie de l'*Einfühlung* peut nous expliquer notre rapport avec le monde extérieur ; mais sur une base toute différente de celle de l'esthétique idéaliste. Göller avoue que notre joie à la vue de la forme pure est « secret caché pour la science » (p. 12). Rien d'étonnant à cela, puisque Göller définit le formel par une formule des plus métaphysiques : « le sentiment sans la pensée » !... D'autres philosophes diraient que le sentiment se confond avec la pensée.

Un grand savant moderne, Bianchi¹, a confondu à son tour la conscience avec la raison etc. Telle est la destinée des faits-concepts, dont la législation dépend de l'homme, c'est-à-dire du subjectif et avec lesquels par conséquent on peut édifier des systèmes philosophiques ; mais non une science ; car une science ne peut être basée que sur des faits réels qui ne dépendent pas de l'homme.

D'ailleurs, cette méthode psychologique qui s'appuie sur le sentiment est impuissante à nous expliquer le phénomène formel. Göller en fait même l'aveu en disant : « C'est en vain que nous nous cherchons dans la pensée les causes du sentiment ; celui-ci n'a rien de commun avec elle ». Et il conclut qu'« il n'y a qu'une seule explication permettant de comprendre la raison d'être de la joie en vue de la forme, c'est celle que l'on cite souvent, l'explication physiologique » (p. 13).

Beaucoup d'auteurs citent souvent la physiologie ; mais malheureusement ils ne la connaissent que superficiellement, et Göller est de ceux-là. Ainsi il résume en trois ou quatre lignes son étude sur l'œil, ses muscles, le procédé dont l'œil se sert pour suivre les lignes. Et il conclut : « Nous

¹ Bianchi : *La mécanique du cerveau*, trad. française, Paris, 1921.

savons que les rayons lumineux tombent sur la rétine de l'œil en excitant les terminaisons périphériques (*Ausläufer*) du nerf optique ; nous savons que cette excitation est transmise par le nerf optique au cerveau » ; mais il ajoute : « ce qui se passe là-dedans (dans le cerveau) n'est pas connu en tant que procédé mécanique, mais uniquement en tant que procédé psychique » (*Seelischer Vorgang*). Certes, la mécanique du cerveau n'est pas encore à la portée de la science ; mais Göller ne semble même pas être au courant de ce qui a été découvert jusqu'à présent en physiologie.

Avant d'aborder l'étude du cerveau il eût fallu s'occuper de la physiologie de l'œil, de ce sens auquel Göller n'a consacré que trois lignes... Car, *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*.

Que Göller ne soit pas familiarisé avec la physiologie du cerveau, nous en tenons la preuve lorsqu'il affirme que le plaisir naît de la « représentation consciente » ; celle-ci n'est à notre avis qu'un après coup. En effet l'acte primordial et déterminant du plaisir est un réflexe immédiat dû à un agent, à un excitant extérieur, tandis que le phénomène de conscience ne serait qu'une nouvelle perception greffée sur ce réflexe. Par conséquent, il faut distinguer le plaisir immédiat ou réflexe du plaisir éventuel constaté par la conscience.

Göller revient cependant à l'œil, en disant que quelques auteurs prétendent que : « Le plaisir relatif à la forme dépend complètement, ou tout au moins pour la plus grande part, du mouvement exécuté par l'œil lorsqu'il suit les lignes d'une forme ». S'il s'agit d'une belle forme « ce chemin du regard (*Blickbahn*) est agréable aux muscles de l'œil et s'accommode à la structure de l'organe de la vue, tandis que les formes laides exigent un effort et sont contraires à notre organisme » (p. 13). C'est là une des plus grandes vérités de l'esthétique scientifique et Göller en continue l'examen en disant : « les défenseurs d'une telle théorie s'appuient sur le phénomène qui consiste en ce que l'œil suit une ligne courbe (une portion de circonférence) en partant d'un point à un autre, à condition que ces points se trouvent à la même hauteur (p. 14). C'est vrai, au fond, et la physiologie optique est du même avis. C'est justement en nous appuyant sur ce fait que nous sommes arrivés à expliquer le phénomène dit « la courbure des lignes horizontales » du temple grec. Cette

courbure a été conçue dans un but d'accommodation à la nature de notre organe visuel, d'où sa beauté.

Des observations qu'il vient d'émettre, Göller déduit les conclusions suivantes : « les droites horizontales devraient nous plaire » (p. 14), et « les lignes inclinées ou les lignes droites cassées ou courbées sans aucune loi (*gesetzlos*) devraient nous paraître désagréables ; car elles heurtent le libre parcours de l'œil ». Ces conclusions sont exactes, sauf la première concernant la ligne horizontale.

Göller avoue que « la régularité » (*Gesetzmässigkeit*, mot intraduisible en français) semble plaider en faveur de cette théorie optique à laquelle, par ailleurs, il ne croit pas. Mais il ne s'agit pas de croire ou de ne pas croire, ces faits sont prouvés par expérience.

Göller préconise un autre moyen qu'il considère comme « capable » d'expliquer le plaisir du beau, c'est la « mesure ». C'est elle, dit-il, qui est « la première condition de la beauté architecturale » et qui « ne peut pas être perçue par le sentiment musculaire des mouvements de yeux ». Göller s'imagine donner une explication en se servant de « l'activité de l'âme » (l'activité d'un concept), ce qui est évidemment un non-sens pour la science, de même que « la représentation consciente de la forme » et « l'âme qui compare les impressions des sens » etc. Tout cela le conduit fatalement à conclure que tous ces faits psychologiques « ne permettent aucune explication physiologique ; car ils mettent en évidence qu'il ne s'agit pas d'un plaisir corporel, mais d'une joie de notre esprit » (p. 15) c'est-à-dire d'un plaisir incorporel. Cela est-il possible ? Y a-t-il des faits incorporels ?¹

Göller termine ainsi la première partie de sa réponse à la question qu'il s'est posée, mais qu'il laisse sans solution positive.

Dans la suite de sa réponse, Göller nous transporte sur le terrain purement psychologique. Il débute par la mémoire, en soutenant « qu'après chaque représentation, il subsiste en nous un résidu (*Rückstand*), qui est inconscient, mais capable en tout temps de se réveiller » (p. 15). Ce résidu, déclare Göller, s'appelle, en psychologie « la représentation

¹ Autant parler de la « génération spontanée » !

voilée ». Et c'est sur ce « résidu » que repose, pour lui, tout notre savoir.

« Le résidu, et notamment celui qui appartient aux images-mémoire (*Gedächtnisbilder*) est constitué, dit-il, par l'intuition de chaque forme » (p. 16). Quel reproche peut-on faire à Göller, puisqu'un des plus grands savants en matière du cerveau, le professeur Bianchi, tient le même langage dans son volume sur la « *Mécanique du cerveau* » (Paris, 1921)? L'œuvre de ce dernier abonde en expressions telles que « mnémorésidus », « expérience passée » (mémoire), « images-souvenirs », « images-commémoratives des sensations », « résidus mnémoniques », etc. Ce savant soutient que « l'expérience individuelle et collective qui est toute formée de mnémorésidus fournit le contenu de la fantaisie » (« *Mécanique du cerveau* » p. 331), tandis que l'aube de la « conscience supérieure, coïncide avec celle du conflit entre les images actuelles et les images fournies par la mémoire de l'expérience passée » (op. cit., p. 408).

C'est ainsi que s'exprime Bianchi, tandis que l'éminent physiologiste français, Charles Richet, signataire de la préface de l'œuvre de Bianchi considère la moelle comme « l'organe du présent » et le cerveau comme « l'organe du passé » etc.¹... C'est de la littérature, mais pas de la science.

Göller termine son étude psychologique relative à l'image-mémoire (« résidu ») par la proposition métaphysique que voici : « Le travail psychique que nous exécutons dans la formation des images-mémoire à propos d'une belle forme est la cause inconsciente de la joie de notre âme en vue de cette forme » (p. 16). Travail psychique, mémoire, image, âme... voilà les instruments dont se sert Göller pour ses explications. Mais quel rapport ont ces concepts avec la science?...

Une autre pensée, ou plutôt une vague observation de Göller, nous fait découvrir une certaine vérité : « le sentiment du particulier, dit-il, est dépendant de son contenu conservé dans la mémoire, c'est-à-dire du contenu que celle-ci, faite d'images des formes vues antérieurement, a conservé » (p. 17).

¹ « Cela signifie, dit-il, que les excitations présentes de la moelle ont un effet immédiat qui n'est ni rectifié, ni transformé, ni renforcé, ni atténué par les souvenirs du passé, tandis que les excitations qui frappent le cerveau sont constamment modifiées (transformées) par les souvenirs antérieurs accumulés » (préface p. VII, op. cit.).

Il s'agit, à notre avis, de cette faculté qui consiste à « voir sans voir » à voir artificiellement ce que nous avons jadis vu réellement. C'est ainsi qu'en regardant une forme nouvelle nous voyons jaillir toutes les autres qui lui ressemblent et que nous avons vues antérieurement ; avec cette différence que la nouvelle est vue réellement, tandis que les autres le sont artificiellement.

Le choix que nous faisons entre ces formes semblables constitue « le jugement esthétique ».

Göller se contente d'appeler « image interne » (*inneres Bild*) ce phénomène dont nous venons seulement d'esquisser l'explication. Peut-il donc y avoir d'autres images que des images internes¹ ou subjectives ? Après tout, qu'importe le nom ? La vérité est que cela n'explique rien !

Après le concept de « l'image interne », Göller en émet un autre : « l'attention » ; et il prétend que c'est d'elle aussi que dépend la formation des images de la mémoire. Au point de vue scientifique, ce concept ne signifie autre chose que l'emploi ou l'occupation unique d'un seul sens au cours d'une perception. Ainsi, nous savons bien qu'un homme « absorbé » par l'audition d'un morceau de musique ne perçoit rien autre chose, car son sens de l'ouïe est pris, ou occupé ailleurs.

Physiologiquement parlant, deux sens ne peuvent pas fonctionner à la fois. Göller fait une observation juste lorsqu'il dit que le résidu, c'est-à-dire l'image souvenir, est toujours moins net que l'image perçue en réalité ; seulement il ne recherche point la cause de ce phénomène. Le fait que « notre plaisir en présence de la beauté d'une forme sans signification décroît si son image est trop nette et complète » (p. 19) s'explique, selon Göller, physiologiquement, c'est-à-dire par « la fatigue du sentiment de la forme ».

Et cependant, d'après lui, c'est « une loi psychologique ».

Au point de vue scientifique, ce phénomène n'est autre chose qu'une usure fonctionnelle, que l'altération d'un organe qui a exercé plusieurs fois la même fonction. De même, la cause du changement des styles s'explique scientifiquement par des causes physiologiques.

¹ Ce mot image, dont on se sert, non seulement en psychologie mais aussi en physiologie, est, pour cette dernière, un non sens ; car il n'y a pas d'images, mais seulement des processus physiologiques qui correspondent à ce que nous appelons l'image d'un arbre, l'image d'une maison, etc. En un mot, l'homme n'est pas un appareil photographique ou physique, mais un appareil physiologique.

Ainsi, une forme que nous avons trop vue n'impressionne plus notre organe de vision ; il ne réagit plus à cet excitant. Göller se trompe en disant que c'est là une « devinette résolue depuis longtemps » (p. 21).

Pour la science, c'est un phénomène de non-réactivité nerveuse.

L'effet produit par ce qui est nouveau et inattendu équivaut à un choc nerveux. Que la répétition du Même puisse agacer le public, la preuve nous en est fournie par une enquête publiée par une Revue¹ parisienne sur la question « faut-il brûler le Louvre »?, enquête à laquelle la plupart des réponses ont été affirmatives.

Göller dit très justement : « Les maîtres des plus grandes époques architecturales ont (souvent) abandonné les plus belles formes pour les remplacer par d'autres, qui, selon nous, ont moins de valeur » (p. 22). La raison est toujours la même : la lassitude.

A la fin de cette enquête, Göller s'occupe aussi de l'analogie existant entre l'architecture et la musique, mais il la traite plutôt en mathématicien, à la manière de Pythagore, qu'en esthéticien. C'est pourquoi nous nous occuperons de préférence de la réponse finale à la question relative au changement des formes. Nous y trouverons encore quelques bonnes observations, comme, par exemple, celle-ci : « Les sentiments de la forme changent moins à un âge avancé » (p. 22). Au point de vue scientifique, la cause est, ici aussi, purement physiologique. Mais Göller ne s'occupe pas des causes. Il affirme même « qu'on ne peut pas mesurer sa joie en présence de la forme », ce qui est inexact.

On sait, par exemple, que la joie augmente le poids du corps. Mais notre auteur ne croit pas en la science, et conclut : « En effet, tout ce qui reste à faire à la jeune génération c'est de *s'abandonner à son sentiment...* comme le fit la génération antérieure » et il ajoute : « Pour contenter les autres et eux-mêmes et leurs propres créations, les architectes de tous les temps n'ont consulté que leur sentiment » (p. 28). Göller n'a

¹ Voir *L'esprit nouveau* 1921, N° 8 et numéros précédents.

Dans la même revue, Jean Epstein observe judicieusement que : « L'émotion esthétique est une réaction nerveuse qui se fatigue comme tout réflexe. On ne peut la reproduire, dit-il, indéfiniment avec la même intensité, avec les mêmes excitants. L'habitude l'émousse et progressivement l'éteint », etc. C'est une observation scientifique absolument juste.

donc pas cru à la possibilité d'une science de l'esthétique architecturale. Et nous pouvons lui demander dans quel but il a écrit son œuvre, si tout est, comme il l'affirme, affaire de sentiment personnel.

Il est vrai que Göller se contredit, en disant que, « dans le sentiment de la forme », il y a *quelque chose de stable*, qui n'est pas soumis au changement (p. 30, op. cit.). Mais il se reprend vite en ajoutant : « Prétendre que de la beauté formelle puisse avoir, en architecture, une *valeur générale*, est un *non-sens* et l'on ne peut pas avoir de *jugement objectif sur cette beauté*. Une connaissance pareille à celle des mathématiques, *n'existe pas dans le domaine esthétique* » (p. 20). Cette négation de la possibilité de l'esthétique scientifique n'est due qu'à l'ignorance du but qu'une science poursuit et à la confusion que fait Göller entre les connaissances *objectives* et *subjectives*. La preuve que Göller a mal compris ce problème se trouve dans sa conclusion que voici : « Le jour où l'on trouvera l'éternellement beau (*dauerndes Schöne*), celui que l'on doit considérer comme le plus beau, aucun style nouveau ne prendra plus naissance » (p. 32).

Göller termine sa réponse à la première question posée par une étude rapide sur l'origine de l'architecture et dont l'intérêt est plutôt archéologique et historique qu'esthétique. Il revient à sa « forme sans signification » en répétant que « la forme peut être belle sans signifier quelque chose » (p. 34), ce que nous avons déjà déclaré faux et arbitraire. C'est là, d'ailleurs, la conséquence d'une division commode (forme contenu), mais au fond artificielle. Göller ne se montre plus aussi absolu lorsqu'il parle, aussitôt après, de la « pensée » de la forme » (*Formgedanke*), ce qui rappelle la définition de Combarieu « la musique est l'art de penser avec les sons »¹. Par analogie, la « forme » de Göller signifierait : une pensée exprimée par des signes. Mais la pensée étant un acte intellectuel ne contredit-elle pas la « forme sans signification » de notre auteur?

Göller voit la cause du changement de style, dans l'« épanouissement des motifs », ou « en des motifs » (p. 37). Ces expressions signifient donc pour lui un épanouissement de

¹ Combarieu : *La Musique, ses lois, son évolution* (Flammarion, édit.).

la « pensée linéaire ». Que devient, ici, l'imagination? Il est vrai qu'un style finit après avoir épuisé tout ce qui peut se « dire » en son langage; mais, cela ne veut pas dire qu'il a exprimé toutes ses « pensées »; il a seulement épuisé toute l'imagination créatrice des artistes qui l'ont cultivé.

Göller s'est trompé également en spécifiant le moment de la chute d'un style. Selon lui, un tel moment dans le baroque fut celui du « tympan brisé ». A notre avis, cette forme architecturale ne prouve pas la décadence de ce style; au contraire, elle est même très caractéristique pour lui. Göller condamne à tort, la « colonne en spirale » où il trouve, comme Schopenhauer, un « trouble du sentiment *statique* ». C'est là une considération objective et non esthétique.

Comment naissent le sentiment du style et la beauté de la proportion des masses ? (2^e question).

L'esthétique, d'après Göller, n'a trouvé jusqu'à présent aucune loi du beau; mais « le monde a toujours été à même de s'accorder sur le beau et le non-beau, sans avoir besoin de l'esthétique » (p. 51). C'est un juste réquisitoire contre la stérilité de l'esthétique. Cependant Göller recule devant les difficultés de la solution du problème: « Il n'existe, déclare-t-il, qu'un seul moyen de se convaincre de la beauté d'une forme, c'est de se demander à soi-même si et à quel degré nous éprouvons un plaisir en la regardant ». Soit, mais pourquoi alors a-t-il écrit son livre? Nous savions cela et le faisions sans avoir besoin de son conseil!

L'esthétique objective « a cherché, dit notre auteur, des marques extérieures et des nombres pour déterminer les proportions des masses dans les belles formes visibles » (p. 51). La méthode préconisée par Göller est psychologique. Elle est incontestablement meilleure que la méthode objective, mais, à notre avis, elle n'est pas non plus scientifique; car, elle n'opère jamais avec l'homme considéré comme une réalité anatomo-physiologique, mais avec un homme fait de concepts. Néanmoins Göller s'arrête, lui aussi, sur la recherche géométrique ou objective et parle de « la plus belle proportion »; mais sans abandonner le terrain psychologique. Il répète de nouveau que « nous devons nous confier à notre sentiment ». Il mentionne ensuite « l'opinion commune », en disant qu'elle est « quelque peu » possible, mais en ajoutant

qu'elle l'est moins aujourd'hui, vu que nous possédons « un aperçu » plus complexe que celui des temps reculés (p. 56). Et il conclut qu'après tout *une valeur universelle de la beauté des proportions architecturales n'est pas possible*.

Passant ensuite sur le terrain psychologique, Göller s'occupe, avant tout, des « images » que nous avons dans notre « mémoire », en disant que leur présence affine notre sensibilité, lorsque nous avons à modifier les proportions ou à juger une forme. Observation juste, mais sans explication. D'ailleurs Göller ne fait que répéter ce qu'il a déjà énoncé dans son premier article.

Quant à la question : « considérerons-nous toujours comme beau un chapiteau quand nous aurons augmenté sa hauteur et la saillie de son abaque », elle est déplacée. Un chapiteau n'est, en effet, qu'une partie d'une composition et la partie doit être jugée dans son rapport avec le tout et non isolément. On sait que le chapiteau n'est que la perspective de l'entablement et que c'est bien là la cause de leur harmonie. Göller reconnaît, il est vrai, qu'il doit y avoir une harmonie en architecture, comme il y en a une en musique ; seulement il fait erreur en la voyant dans « les lois géométriques de la forme » ; car c'est une considération non esthétique. Quant aux masses, c'est-à-dire aux « proportions des masses », il dit que leur beauté n'appartient pas à l'harmonie visible, mais à la « production des images de la mémoire en vue du particulier » (p. 62). Il prétend ensuite que le « sentiment du beau » nous vient à la suite « d'un effet d'ensemble » (*Zusammenwirken*) d'un grand nombre de représentations¹. C'est une proposition peu claire et dépourvue d'explication. D'ailleurs, Göller se rend bien compte du vague de ses concepts psychologiques quand il dit : « le sentiment et la représentation sont deux manifestations d'un seul et même procédé psychique ». Affirmation toute gratuite, échappant à tout contrôle scientifique. La confusion devient encore plus grande lorsqu'il oppose la « représentation non consciente » à la « représentation consciente ». C'est un non-sens : une représentation ne peut pas être inconsciente. Quant au senti-

¹ Selon le Dr. Barat, c'est le contraire qui se produit. « Le mécanisme (de la tristesse et de la joie) se trouve, dit-il, presque toujours simplifié en ce sens que l'arrêt ou l'excitation des tendances se fait, la plupart du temps, avec un minimum de représentations » (*Traité de Psychologie*, 1, 1923, p. 471).

ment, il le définit comme étant « la forme du mouvement », etc.. Nouvelle définition arbitraire et incontrôlable ! En ce qui concerne « les rapports des masses », Göller distingue le « rapport » de la « proportion ». Lorsqu'il explique l'ordre ionique, il le fait à la façon de Schopenhauer, c'est-à-dire statiquement (ou objectivement). Son explication de la « proportion non-belle », est psychologique, c'est-à-dire fondée sur « les images de la mémoire ». Il dit notamment : « si nous voyons un bras mal proportionné, nous avons en même temps la représentation d'un bras bien proportionné. » Il en ressort, d'après lui, une contradiction entre la représentation *actuelle* et la représentation *antérieure* et nous disons alors que ce bras est « non beau » ou « mal proportionné » (p. 67).

Certainement, lorsque nous voyons par exemple le dôme du Louvre, nous pouvons « revoir » aussi tous les autres dômes que nous avons vus antérieurement et que nous ne voyons pas réellement en ce moment ; mais cet acte suppose le choix entre les choses vues antérieurement et les choses vues en ce moment. C'est donc un jugement qui se produit, et ce n'est pas le réflexe immédiat qu'est l'acte esthétique proprement dit. Remarquons aussi que Göller a tort de séparer le bras du corps, avec lequel ce bras peut bien ou mal s'accorder selon sa correspondance¹ ou sa non-correspondance avec la forme de ce corps. Si l'on adapte à un corps d'enfant le bras, si beau soit-il, d'un adulte, on produira un ensemble laid.

Göller apporte pourtant plus de clarté dans l'étude de l'acte esthétique en parlant de la cigogne, aux « jambes trop minces ». Il y devine presque la théorie de l'*Einfühlung*, car c'est parce que nous nous identifions avec cet oiseau qu'il nous apparaît ridicule. Cependant, Göller ne parle pas le langage de cette théorie, puisqu'il ne voit dans ce « ridicule » qu'une des conséquences de la « représentation des pensées » (p. 67). Constatons en passant que cet exemple de la cigogne représente la faillite de toute la théorie de Schopenhauer que Göller a adoptée. Car, malgré la disproportion qui existe entre le poids et le soutien, cet oiseau est beau et s'il nous paraît ridicule, c'est pour une raison autre que celle de la

¹ « Correspondance » veut dire parenté des formes ou ressemblance formelle. Ainsi, si tous les membres d'un corps ont le même rapport entre eux, il en résultera l'harmonie, quel que soit ce rapport, celui de la coupe d'or ou un autre.

statique. Quant au principe de « contradiction », Göller le trouve aussi dans la colonne dorique qui, selon lui, offense le sentiment du beau, si nous la comparons avec la colonne ionique. Nous ne partageons pas cette opinion ; d'ailleurs la comparaison n'est possible qu'entre des choses semblables et les chapiteaux ioniques et doriques ne le sont pas du tout.

Göller nous enseigne que : « les formes et les masses de la conformation humaine doivent être belles », ce qui est absolument juste¹. Seulement l'explication de notre auteur est un peu enfantine : « C'est, dit-il, parce que cette conformation est établie d'après le plan de *Dieu* » !... A notre avis, si la femme est belle, c'est parce qu'elle représente, avant tout, le moyen de satisfaire un de nos besoins essentiels ; dès que ce besoin est satisfait, le plaisir s'évanouit², pour reparaitre quand nous en éprouverons à nouveau le besoin. Il s'agit donc, pour la science, d'un phénomène purement physiologique.

Passant à la beauté, Göller dit, fort à propos, que nous ne pourrions jamais nous la représenter sans avoir recours à « l'esprit intuitif » (p. 70). Le bleu, dit-il, ne devient bleu que parce que des vagues de vibration d'éther touchent notre œil... dans l'espace, le bleu n'est plus bleu, la fa n'est plus fa » (p. 70). Il est vrai que les mots « couleur » et « son » ne signifient rien au point de vue objectif ; ils représentent deux phénomènes purement subjectifs, deux excitations déterminées, dont chacune se rapporte à un sens spécial. Il s'agit donc du phénomène physiologique d'une excitation dite « couleur » ou « son »³.

En abordant ce problème, Göller abandonne le Dieu « expliquant tout » ; il abandonne même ses « explications » psychologiques, pour se transformer presque en physiologiste. Il déclare à présent : « sans engrenage avec l'organisme humain, sans que ce dernier soit en contact avec le monde extérieur, il ne peut y avoir de beauté. Ce n'est donc que par ce contact des choses avec l'organisme que celles-ci deviennent belles » (p. 70). Cette proposition est d'une grande importance

¹ Voir : *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture* (1922, chez Fischbacher, Paris), p. 18.

² *Post coitum, animal triste*.

³ Notons ici qu'on a fait des expériences très réussies en guérissant des malades nerveux au moyen de couleurs, ce qui prouve le mieux l'absurdité des explications psychologiques. On connaît, également l'effet que la couleur rouge produit sur le taureau.

scientifique ; seulement Göller n'insiste pas. Il conclut . « Inévitablement ces réflexions amènent à l'affirmation : le beau n'existe qu'en tant que sentiment du beau » (p. 70). Il abandonne donc « l'organisme humain » pour le remplacer par un concept tel que le « sentiment » ! Voilà les conséquences de ses errements : tantôt de la théologie, tantôt de la psychologie et enfin, tout à fait par hasard, de la physiologie !... Et pour comble, il se retourne vers Dieu, déclarant : « Certes, les formes et les masses de la configuration humaine sont établies d'après un plan divin » ! (p. 71). *Sancta simplicitas!*

Nous nous sommes déjà expliqué sur la beauté du corps humain, surtout à propos de la théorie géométrique de Thiersch, que nous avons rejetée.

En général, on peut dire que l'erreur de tous ceux qui se sont occupés de cette question, se trouve en ce qu'ils ont cru pouvoir s'expliquer la beauté du corps humain



Fig. 37

géométriquement, c'est-à-dire au moyen des rapports géométriques entre les parties du corps humain. On se souvient des essais tentés par Vitruve et, après lui, par tant d'autres théoriciens, y compris et surtout Léonard de Vinci, avec ses recherches sur les proportions relatives à la tête. Répondons, une fois pour toutes, à chacun d'eux

qu'il suffit de regarder une tête vue en raccourci (v. la fig. 37) pour que toutes ces proportions s'écroulent comme un château de cartes !

La même conclusion vaut aussi pour le rapport de Zeising (la coupe d'or), auquel Göller arrive ; mais sans s'apercevoir de l'erreur que ce rapport contient. Notre auteur affirme que Zeising fut le premier (en 1857) à prouver que « le corps humain bien proportionné » satisfait à la loi de la coupe d'or. En vérité Zeising n'a fait que mesurer les parties du corps humain et c'est d'après ces mensurations qu'il a établi sa loi géométrique,

Mais ce rapport de Zeising n'explique en rien pourquoi un corps satisfaisant aux conditions de la coupe d'or, sera forcément beau. D'ailleurs ce rapport ne vaudra que pour une seule position de ce corps (v. fig. 1, p. 61). Par consé-

quent Zeising n'a fait qu'une analogie restreinte, basée sur la coupe d'or.

Göller se montre un peu réservé envers Zeising et sa loi, qu'il appelle, lui aussi, une loi géométrique et dont il dit : « Sa valeur, relativement aux belles proportions de l'architecture, est incertaine et douteuse (p. 75) ». Pour Göller, cette loi de Zeising n'est qu'un « changement successif ». Il ne la comprend pas comme Thiersch. Celui-ci voit en elle une loi d'analogie restreinte, qu'il élargit à son tour jusqu'à en faire une loi des plus générales de l'esthétique géométrique ou objective. Göller combat l'universalité de cette loi et trouve qu'il peut y avoir d'autres proportions aussi belles que celles de la coupe d'or, ce qui est absolument juste (p. 76). Pour prouver cette dernière affirmation, il cite plusieurs œuvres de la Renaissance auxquelles cette loi n'est pas applicable et où il découvre plutôt celle des « belles proportions des masses ». En résumé, la coupe d'or n'est belle, selon Göller, que pour « certains cas » (p. 76), d'où il conclut que Zeising n'a pas résolu le problème de la « belle proportion ». Toutefois, Göller n'en donne pas non plus la solution et se contente de revenir à la coupe d'or de Zeising, en démontrant que le rapport $\frac{Major}{Minor}$ du Parthénon se retrouve comme $\frac{Minor}{Major}$ dans l'église du Münster à Fribourg, ce qui indique que c'est souvent arbitrairement que la « coupe d'or » a été appliquée aux monuments architecturaux. Mais, au fond, c'est une discussion qui porte sur le monde objectif ou géométrique. Au point de vue subjectif, dès que les yeux ont changé de distance, de hauteur et de position, le rapport géométrique de Zeising se dénature complètement.

Ainsi finit la première partie de l'étude de Göller, consacrée aux « proportions des masses ».

Dans celle qui suit, notre auteur s'occupera du « sentiment du style », c'est-à-dire de la dépendance de notre sentiment vis-à-vis des « proportions des masses » au point de vue du style. Il fera valoir, ici aussi, son idée fondamentale : la dépendance de ce sentiment « de la mémoire des choses vues antérieurement ». Il parle aussi de la « parenté des formes », mais moins bien que Thiersch, dont la supériorité consiste, notamment, en ce qu'il a illustré sa théorie d'analogie de

nombreux dessins démonstratifs. Or les dessins font totalement défaut dans l'œuvre de Göller. Il est, par suite, difficile de comprendre le « rapport d'accord » entre l'abaque dorique et les triglyphes ou le « postament » dont parle Göller. Car, en quoi consiste ce rapport ? Seul le dessin pourrait nous l'expliquer.

Cependant, il y a un peu de vrai dans l'observation de Göller relative à la « parenté des formes ». Cette parenté n'est autre chose que l'analogie géométrique de Thiersch, que notre auteur n'a pas bien comprise, puisqu'il dit : « le fait d'avoir placé le chapiteau ionique au-dessous de l'entablement ionique, n'est dû qu'à la *tradition* » (p. 78). Cela n'est pas exact. La vérité, c'est qu'au chapiteau simple et robuste de l'ordre dorique correspond un entablement robuste et simple, tandis qu'au chapiteau riche, gracieux et féminin de l'ordre ionique correspond un entablement aussi riche et gracieux, etc... Cette correspondance est, à notre avis, portée à la perfection dans l'ordre toscan, où le chapiteau n'est autre chose que la perspective de l'entablement. Göller s'efforce d'expliquer ce phénomène de parenté par la « mémoire » et la « vue d'ensemble dans la mémoire ». En résumé, il soutient que c'est « une espèce plus fine de l'habitude », langage peu intelligible ! Et il ajoute : « Si nous voyons le signe *a*, cela nous fait penser inévitablement au son de voix *a* » (p. 78).

Tout cela n'a aucun rapport avec ce dont il s'agit. Il eût été plus logique de parler des images consécutives, des couleurs complémentaires, etc.. voire de l'association.

Göller essaie d'expliquer notre prédilection pour un style quelconque par « le contenu de notre mémoire » ; c'est obscur, car nous pouvons nous souvenir de toutes les formes de la Renaissance et aimer néanmoins le style gothique, tout en le connaissant moins que le premier, que nous connaissons à fond. Ce qui est plus intéressant que son obscur « contenu de la mémoire », c'est un poème de Goethe, que Göller reproduit et que nous reproduisons à notre tour.

Le voici :

“ Einen Chinesen sah ich in Rom : die gesammten Gebäude,
Alter und neuer Zeit, schienen ihm *lästig* und *schwer*,
Ach ! So seufzt'er, die Armen ! ich hoffe, sie sollen begreifen
Wie erst Säulchen von Holz tragen des Daches Gezelt,
Dass an Latten und Papen, Geschnitz und bunter Vergoldung,
Sich des gebildeten Augs feiner Sinn nur erfreut ” etc. . . .

Göller s'appuie là-dessus pour dire que Schinkel (un des plus grands architectes allemands du classicisme) « n'avait aucune intelligence » de la Renaissance allemande et du style gothique, tout comme le Chinois de Goethe qui, ne comprenant rien à l'architecture classique de Rome, la trouva lourde. Göller dit que le « sentiment du style » se forme graduellement chez l'individu.

Au point de vue scientifique, il ne se peut agir que de l'habitude qu'acquiert d'un style l'organe de la vue. Mais cette habitude ne nous explique pas encore le phénomène esthétique, puisqu'on s'habitue aux choses laides presque autant qu'aux belles, à force de les voir souvent ! Une autre explication concernant la nature humaine (ici l'organe de la vue) du Chinois (qui est généralement hypermétrope), serait plus sûre. Elle montrerait qu'à l'organe de la vue d'un Chinois, correspond « comme beau » ce qui est approprié, accommodé à cet organe, bref les formes très déliées de l'art chinois. Que l'on compare, à ce propos, le théâtre des Champs Elysées de Paris (qui traduit juste la nature rude des Allemands) aux maisons environnantes en style Louis XV, qui expriment la souplesse, la grâce et le charme de la nature des Français. Or à la nature d'un Chinois correspondra et par conséquent plaira une femme chinoise, qu'un Européen ne préférera pas à une femme de son pays, de sa couleur, etc...¹

Mais bien qu'un Chinois et un Européen ne représentent pas une seule et même race, ils ne sont pas, à proprement parler, différents ; ils sont *semblables* ; tous les hommes sont plus ou moins semblables, tous appartiennent au genre humain. C'est pour cela qu'un Européen goûte l'art chinois, et un Chinois l'art européen.

Göller proclame « l'absence d'opinion » en face du beau architectural (p. 83), et il parle du « goût du beau » et du « jugement esthétique ». Il distingue ces deux concepts en disant : « Autre chose est le sentiment en face des formes architecturales, autre chose la méditation sur ce sentiment » (p. 83) ; puis encore : « qu'une forme nous réjouisse ou non, c'est une chose en soi et tout à fait indépendante de notre

¹ Voltaire dit bien : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand, beau, le tokalon : il vous répondra que c'est sa femelle, avec ses deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun » (art. *Beau, beauté*, de son *Dictionnaire philosophique*).

pensée ». C'est parler en pur kantien ! (plaisir sans concept). Göller affirme que : « Le but du beau est de nous *réjouir* ». On ne peut cependant pas dire qu'un monument funéraire ou une marche funèbre nous réjouissent.

Göller se trompe en disant qu'un artiste « crée pour la jouissance de ses contemporains » (*Mitlebenden*). Le vrai artiste ne s'occupe que de lui-même et de son œuvre ; c'est lui, au fond, qui est son premier spectateur et son juge suprême. Quant au « jugement » en face de la « forme pure », c'est, selon Göller, une chose personnelle, qui nie, en dépit de Kant, la possibilité d'un jugement universellement valable. Cela n'exclut cependant pas la possibilité d'une science de l'esthétique architecturale. Car il n'y a pas de science du particulier ou du personnel, il n'y a de science que du général.

Revenant à la « mémoire », Göller montre l'influence de celle-ci sur le jugement. « Celui, dit-il, qui a le plus étudié est le meilleur connaisseur. Aucun savant ne tombe du ciel » (p. 85). Ceci est juste, mais n'explique nullement la mémoire, ni sa relation avec le jugement.

Göller n'admet point cependant la critique d'art ; « c'est une manière, dit-il, d'imposer son opinion ». Il a raison ; la critique esthétique-scientifique peut seule parler au nom de tous. Celle-ci n'est autre chose que l'opinion commune, celle qui nous a révélé Shakespeare, Goethe, Beethoven, etc., et qui prouve bien que les hommes ne sont pas différents, mais semblables.

A la fin de son article, Göller donne aux artistes des conseils qui contredisent ce qu'il exprimait plus haut. Les constatations les plus judicieuses sont les suivantes : « Le beau a le caractère de l'illusion du particulier » et : « les impressions sensuelles ne nous montrent pas le monde de l'espace lui-même (la chose en soi) ; elles contiennent les effets de ce monde de l'espace tels qu'ils se produisent en nous ». Il a répété, avec raison, la vérité que les Anciens nous ont apprise, à savoir que ce « caractère d'illusion » (*Schein*) est valable non seulement pour le beau, mais aussi « pour toutes nos représentations et pour tout notre *sentir* ». C'est, au fond, le résumé de toutes nos connaissances esthétiques. Seulement, il faut savoir que, pour l'esthétique, ce ne sont pas des illusions, mais des vérités subjectives absolues. En d'autres termes, ces connaissances ne sont des illusions que

si on les compare avec la réalité. Celle-ci appartient à la science et non à l'esthétique. Göller termine son étude par un acte de foi envers la psychologie et exprime son mépris pour les faits réels... « Le devoir de l'esthétique, dit-il, est de chercher et de démontrer la loi psychologique, au moyen de laquelle se réalise le sentiment du beau », etc. Voilà comment et pourquoi nous ne sommes arrivés, jusqu'à présent, à aucune connaissance positive dans la recherche des phénomènes esthétiques...

Car les mots ne sont pas les choses, et seuls les faits réels doivent permettre d'étudier les choses scientifiquement.

3. *Qu'est-ce que la vérité dans l'architecture?*

Jamais un principe plus faux n'avait été introduit dans l'esthétique que celui de la « vérité ». Voilà encore la preuve de la confusion qui règne dans les connaissances ! La vérité n'a aucun rapport avec les connaissances esthétiques, car elles ne sont pas un produit de l'expérience ; elles ne sont pas acquises *a posteriori*, mais immédiatement, *a priori*, sans aucun concept, sans aucune réflexion. Les connaissances esthétiques sont même contraires à la vérité proprement dite ; pour la géométrie, par exemple, deux lignes parallèles ne se coupent point (« vérité objective ») ; pour l'esthétique, elles se coupent (« vérité subjective ») ; un bâton plongé dans un verre d'eau nous paraît cassé (esthétiquement), quoiqu'il ne le soit pas en réalité, etc. Pour Göller, ce sont des illusions. Mais tous les phénomènes esthétiques sont des illusions ; que signifie donc la vérité ? Göller n'a-t-il pas dit plus haut que la jouissance esthétique est « indépendante de notre pensée » ? Mais une vérité ne peut être indépendante de notre pensée ? Voilà les contradictions auxquelles conduit ce principe de la vérité, qui représente un non-sens pour l'esthétique.

I

Göller se plaint d'abord que le concept de la vérité n'ait pas été, jusqu'à présent, expliqué avec précision. Selon lui, « l'architecture doit être vraie » (p. 91) ; cette vérité se trouve : « dans la composition, dans le projet... et consiste en ce que l'extérieur d'un édifice est l'expression fidèle de l'intérieur » (p. 92). Voilà sa première affirmation. Non

seulement elle est impossible à réaliser pratiquement, sauf dans les édifices qui n'ont qu'un seul espace¹ ; mais encore est-elle fausse, étant donné que :

1° L'extérieur peut être beau sans que l'intérieur le soit ; sans même que l'intérieur existe, ce qui est le cas pour les modèles architecturaux en plâtre, les monuments funéraires, les fragments de façades de monuments historiques, etc. ;

2° On ne peut pas voir l'extérieur et l'intérieur à la fois, donc on ne peut les comparer ;

3° Même si l'extérieur est l'expression de l'intérieur par similitude de style et de caractère et si cette expression extérieure est adéquate aux espaces intérieurs, il ne s'agira que d'*harmonie* entre l'extérieur et l'intérieur, c'est-à-dire d'un principe esthétique du beau ; il ne s'agira jamais du *vrai*.

L'intérieur aura beau être exprimé par l'extérieur d'une façon idéale, il n'en résultera pas nécessairement la beauté. car celle-ci a besoin d'autres lois que celles de la *logique*, qui ne conditionne point la beauté. Au contraire, s'il faut poursuivre ce principe logique, exprimer chaque espace intérieur par une force extérieure, non seulement on n'arrivera jamais à l'harmonie d'une composition ; mais encore on sera forcé d'exprimer des espaces qui n'ont aucun rapport avec l'esthétique et sont d'un ordre purement pratique, comme les W. C., la salle de bains, la cuisine, etc. La logique serait ici anti-esthétique. Par contre, si nous ajoutons extérieurement des balcons, des saillies, des petits toits, des altans, etc. comme nous le faisons pour les villas, nous agissons en esthéticiens, tout en rompant avec la logique, et en négligeant ce rapport de l'intérieur avec l'extérieur. Toutes ces formes architecturales n'ont, le plus souvent, qu'une nécessité purement esthétique et aucunement réelle, comme c'est le cas pour les flèches gothiques, notamment celle de la Sainte-Chapelle de Paris qui n'a aucun rapport avec l'intérieur, mais grâce à laquelle l'architecte a obtenu la merveilleuse silhouette extérieure que nous connaissons.

4° Göller est dans la même erreur en exigeant que les axes des fenêtres soient disposés d'après les murs de séparation. Là encore, il voit le principe de la « vérité », mais ce

¹ Ou comme les appelle Ostendorf *einräumige Bauten* (v. « Sechs Bücher vom Bauen », Berlin 1914.)

principe se montre ici aussi antiesthétique que partout ailleurs.

Si un architecte ne s'occupe que de la disposition esthétique de ses axes en sacrifiant, s'il le faut, tout ce qui gêne, il fera une belle œuvre, et s'il écoute le principe de la « vérité » il fera une œuvre « vraie » (en admettant que cela ait un sens) ; mais qui pourra être laide.

Le principe suprême de l'esthétique est : « faites le beau, sacrifiez tout à la beauté ! »

Pour donner un exemple qui prouve non seulement la fausseté de ce principe de la « vérité », mais encore l'antagonisme entre le vrai et le beau, nous rappellerons la façade du Louvre (partie de Napoléon III donnant sur la rue de Rivoli). *Obtenir l'aspect monumental au moyen de grand ordre, sans s'occuper du rapport entre l'intérieur et l'extérieur, tel fut le but de l'architecte.* En effet, bien que l'intérieur se compose de trois étages (voir la fig. 38), nous n'en voyons à l'extérieur que deux. Ce truquage esthétique ne s'aperçoit ni extérieurement ni intérieurement et ce n'est que sur la coupe que l'on pourrait s'en rendre compte. L'essentiel est que la beauté triomphe ; peu importe le « crime » commis contre la « vérité » !

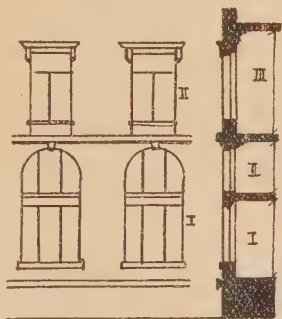


Fig. 38.

A un autre moment Göller observe que le principe de la « vérité » ne serait que celui que l'on appelle depuis Vitruve la « convenance » ; il a donc confondu la « vérité » avec la convenance, lorsqu'il a dit « les formes nobles ne doivent pas apparaître dans le style des maisons ordinaires ». Il s'agit, on le voit, de la convenance et non de la vérité. Or, cette convenance n'est qu'un cas particulier d'harmonie qui résulte de tout ce qui est semblable. Ainsi, le « riche » s'assemble avec le « riche » et le « pauvre » avec le « pauvre » : *similia similibus*. Göller d'ailleurs avoue lui-même cette confusion, puisqu'il finit par substituer au concept « vérité » les concepts « unité » et « caractère ».

Il faut remarquer que la « convenance » que Göller confond avec la « vérité » n'est pas une catégorie purement esthétique.

Les formes du temple grec, par exemple, ne s'adaptent pas à l'expression mystique d'une cathédrale médiévale. Mais cela ne nous autorise pas à nier la beauté formelle du temple grec, puisque ce manque de convenance ne touche que le côté expressif de l'œuvre, l'esthétique de contenu. Que devient alors, ici, le formalisme de notre auteur ?

Notons également que Göller nie, à présent, même le rapport qui existe entre l'extérieur et l'intérieur, quoiqu'auparavant il l'ait considéré comme une des preuves de sa « vérité ». « Pour celui, dit-il, qui observe l'extérieur d'une maison, il est indifférent de savoir comment est son intérieur, la disposition de ses espaces », etc. Voilà qui est juste ; nous l'avons démontré plus haut. L'affirmation de Göller, qui prétend que dans l'intérieur nous regardons « chaque espace pour lui-même » (p. 99) est également juste. Mais tout cela n'est-il pas en contradiction avec le principe de la vérité ? La seule « vérité » pour l'esthétique, c'est la *beauté* ; la vérité proprement dite n'appartient qu'à la logique. D'ailleurs notre auteur semble abandonner son faux principe esthétique, lorsqu'il cite le mot de Lessing : « Amusez-vous et, après cela, faites avec vos petites règles ce que vous voudrez », ce qui, traduit en langage esthétique, veut dire : « faites le beau et ne vous occupez pas d'autre chose ». « En art n'ayez en vue que le beau, vous vous occuperez du vrai lorsqu'il s'agira de la logique. » Car il y a, en tout, deux vérités : l'une *objective* et l'autre *subjective*. Seule, cette dernière appartient à l'esthétique.

II

Un nouvel exemple de la « vérité » se trouve, selon Göller, dans l'ornement ou le détail (*die Gliederung im einzelnen*) c'est-à-dire dans le rapport qui existe entre la construction et la forme. Selon lui, le principe de la vérité, interdirait de remplacer la matière d'une forme par une autre ; chaque forme a une matière qui lui convient et c'est cette dernière qui conditionne la forme. Le principe de la vérité, selon Göller, n'exige qu'une chose : que la construction soit idéalisée par une forme ornementale. Voilà encore une erreur, dont nous allons avoir à nous occuper !

La forme seule compte esthétiquement ; la construction n'est que sa « cuisine ». La construction appartient à l'ingénieur. Pour l'architecte, elle n'est qu'un moyen de réalisation de son idée architecturale.

La construction n'est même pas indispensable ; un simple dessin architectural est beau ou non pour des raisons purement esthétiques, donc indépendamment de la construction. Ainsi, l'architecture du décor théâtral est peinte sur la toile, et cela ne l'empêche pas d'être belle et de répondre à toutes les exigences architecturales, tant au point de vue forme, qu'au point de vue contenu ou expression ! Qu'importe que les triglyphes aient été, comme le prétendent certains auteurs, les membres constructifs et que le rôle de la console ait été de porter ! Aujourd'hui, ce sont des membres purement décoratifs, c'est-à-dire esthétiques, employés pour rythmer les surfaces.

Considérant la valeur des matériels par rapport à la forme, Göller s'aperçoit que la différence des matériaux ne joue aucun rôle (p. 103). C'est juste. Les matériaux ne doivent être considérés esthétiquement qu'au point de vue de la couleur, de l'éclat, etc., mais jamais à celui de la solidité, point de vue objectif et non esthétique. Laissons la solidité à l'ingénieur ; l'architecte ne doit s'occuper que des apparences des choses. Si une maison, grâce à ses formes, à sa couleur et à ses proportions, paraît, à ce dernier, robuste, forte et solide, peu importe, en réalité, qu'elle soit la moins solide du monde !

Göller cite Bötticher qui essaye d'expliquer les formes classiques, par exemple celle de la corniche, par les lois *statiques* ; il cite aussi Semper qui traite la même question en archéologue, en disant que les colonnes persanes en pierre ont leur origine dans les colonnes babylono-assyriennes qui étaient en bois, etc. Göller y voit des arguments en faveur de son principe de la vérité et conclut : « travailler en bosse sur le métal ou sur le bois n'a aucun sens, parce que cette technique ne convient qu'à la pierre » (p. 107). Tout cela ne regarde point l'esthétique ; d'ailleurs l'architecture gothique, dont les formes légères rappellent la dentelle, nous le prouve suffisamment.

L'erreur de notre auteur n'est due qu'à une considération d'ordre logique.

Göller essaye de défendre le principe de la vérité par le dernier moyen qui lui reste, la théorie statique de Schopenhauer. Il prétend qu'un architecte compose sa façade en pensant aux lois statiques. Ce serait impossible, puisqu'il

aurait à calculer les rapports des parties au moyen des lois statiques et la résistance des matériaux, éléments qu'on ne peut pas déterminer par le sentiment esthétique. C'est ainsi que, statiquement, on pourrait très bien faire porter l'entablement du Parthénon par deux colonnes seulement, en supprimant les autres ; mais ce serait laid esthétiquement. Les autres ont donc été ajoutées, non parce qu'elles étaient nécessaires à la construction, mais parce qu'elles étaient imposées par le sentiment esthétique. On pourrait citer un nombre infini de cas identiques, dont un des plus intéressants serait celui de l'arc qui soutient l'entablement, porté déjà par deux colonnes, sans que ces deux supports soient nécessaires pour la solidité de la construction (fig. 39). Un autre exemple aussi intéressant est celui des villas normandes, où les poutres horizontales de la façade sont « appuyées » par d'innombrables

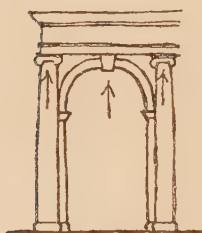


Fig. 39.

poutres verticales d'un effet esthétique très réussi. Ajoutons que, si les lois de la statique pure s'accordent quelquefois avec celles de la « statique-esthétique » (statique du sentiment), c'est un simple effet du hasard. Ainsi nous savons que, plus les colonnes sont écartées (dans l'aérostylos par exemple) plus l'entablement est mince et inversement. Mais les dispositions des co-

lonnes n'ont pas été calculées ; elles ont été certainement trouvées par l'intuition esthétique.

Göller répète de nouveau que la « beauté formelle » est sans aucune signification. Nous répétons à notre tour que tout ce qui existe signifie esthétiquement quelque chose, grâce à l'homme et à son rapport avec les choses.

Notre auteur ne semble pas avoir compris la légitimité de l'architecture traitée en tant que sculpture ou peinture. Cependant, un architecte qui traiterait son œuvre sur la toile disposerait d'une richesse de moyens (les couleurs, la chaleur des tons, la perspective) que la nature ne lui offrirait jamais et pourrait ainsi faire une œuvre plus esthétique encore qu'une œuvre exécutée.

Remarquons que Göller reste indécis devant la réponse qu'il doit faire à la question du rapport entre la forme et la construction. Il n'admet ce rapport que pour « certains domaines des arts décoratifs » (p. 114) ; en architecture,

« cela n'a, dit-il, de sens que pour un petit domaine » (p. 114). Il cite comme exemple de ce rapport, les poutres d'un plafond. Mais l'esthéticien qui les contempera ne pensera guère à leur fonction de soutien ; ce qui l'intéressera, ce sera le rythme obtenu par le même espacement qui s'en ira décroissant suivant les lois de la perspective. Somme toute, ces considérations de Göller n'ont aucun rapport avec l'esthétique et appartiennent au domaine objectif ou scientifique. Un architecte doit créer une belle forme, exprimer une idée ; c'est l'ingénieur qui doit s'occuper de les réaliser d'une façon solide et durable. Et si l'œuvre n'est pas réalisable, tant pis, pourvu qu'elle soit belle ; laissons-la sur le papier, elle ne perdra pas de sa valeur !

Göller donne un exemple par lequel il prétend prouver que, dans les bâtiments en briques, les dimensions des saillies sont subordonnées à celles des briques. L'architecte n'a pas à s'inquiéter de cette question : il dessine la saillie comme il lui plaît et c'est à l'ingénieur de s'occuper de sa réalisation au moyen de l'armature en béton armé ou autrement. Cet exemple n'est pas une preuve de la nécessité du rapport entre la forme et la construction.

En ce qui concerne la pierre, Göller déclare : « Il vaut mieux ne pas dire que la forme est dérivée de la pierre et qu'elle est due aux propriétés et à la technique de cette dernière ». Il trouve que c'est une « phrase creuse ».

Il donne de beaux exemples à l'appui de cette thèse, notamment l'ossature des vitraux gothiques et son contraste, la pierre « taillée en bosse ». Cependant, cette thèse contredit la sienne. Il est incontestable que l'évolution technique a sa grande part dans les progrès de l'architecture. Le Dr Adamy nous a montré à quel point les architectes médiévaux ont été maîtres de la matière, alors que les Egyptiens en ont été les esclaves. Ce fait explique les formes primitives des monuments de ces derniers. Les Grecs, les premiers, ont cultivé le détail, qui devait aboutir à la merveilleuse dentelle gothique.

Göller renonce, lui aussi, à voir dans la construction une condition nécessaire pour la forme. Pour ce rapport, donc, son principe de la vérité n'est plus valable. Il dit bien que « ni la représentation visible de la construction, ni la démonstration de la force par des formes décoratives soi-disant dérivées de la construction, ne conditionnent nécessairement une belle

architecture ». En art, on doit, effectivement, substituer à la « force statique » la « force esthétique », celle-ci due à l'acte de l'*Einführung*, qui nous fait sentir que la colonne porte, alors que c'est bien nous qui portons en la regardant et en nous identifiant avec elle

A la fin de son étude, si difficile à suivre, Göller conteste encore une fois la possibilité de l'application de règles à l'art. Il conclut au « sentiment de la forme » et le place dans « l'esprit », tout en affirmant que sa cause est « physiologique ». C'est là le point de vue dit : psycho-physiologique.

Toutefois, il a raison lorsqu'il dit : « Ce ne sont pas nos réflexions sur le beau qui président à l'évolution de l'architecture. »

Concluons que Göller n'est pas arrivé à prouver son principe de la « vérité » dont nous avons suffisamment démontré la fausseté.

4. *En quoi consiste l'effet des matériaux précieux dans l'architecture et dans les arts industriels?*

Il s'agit ici d'un problème spécial dont l'importance n'est que de second plan. Ce qui prime, en esthétique, c'est la forme. Cela ne veut pas dire que la matière ne joue pas un rôle esthétique. Pour se rendre compte de l'importance de ce rôle, il suffit de comparer les différents effets d'une seule et même forme, par exemple d'une colonne, suivant qu'elle est revêtue de marbre, de métal ou d'onyx.

Göller se demande en quoi consiste la cause de notre plaisir à la vue des matières précieuses (diamant, rubis, émeraude, marbre, etc.) et il répond : « c'est une question très ancienne ; cela revient à se demander quelle est, en général, la cause de notre plaisir en vue du beau ? » (p. 124) ; et plus loin : « en ce qui concerne le problème des matériaux, les résultats de l'esthétique sont des plus pauvres, presque nuls » (p. 124).

Avant de passer à la question qu'il va traiter, notre auteur commence par diviser l'esthétique en :

- a) esthétique idéaliste ;
- b) esthétique formelle.

Selon la première, ce qui produit un effet esthétique dans une œuvre d'art ne serait que le « contenu intellectuel » (*Gedankeninhalt*) ; selon la deuxième, le fond du beau consisterait dans l'effet réciproque de rapports déterminés au moyen des nombres. Cependant, « toutes ces conceptions, dit-il,

n'ont fourni aucune explication des causes psychologiques de notre joie à la vue de matériaux précieux : les uns n'ont pas voulu s'en occuper, les autres en étaient incapables » (p. 124). Nous prévoyons dès à présent que Göller va traiter cette question en psychologue, quoiqu'il n'ait pu aboutir, jusqu'à présent, à aucun résultat positif par cette voie.

Pour l'esthétique idéaliste « le beau, dit Göller, n'est que l'apparence sensuelle (*Sinnenschein*) de l'idée ». L'excitation que les couleurs et l'éclat exercent sur nous n'a, selon Göller, jamais intéressé ce genre d'esthétique et il renvoie cette question « aux sciences naturelles et à la physiologie » (p. 125). Il ajoute que si l'esthétique formelle a reconnu que l'effet produit par une surface appartient au domaine esthétique, elle n'a pas encore répondu à la question : « Quels sont les rapports originels (*Urverhältnisse*), qui nous plaisent à la vue d'une telle surface » (p. 125). C'est à tort toutefois qu'il dit que cette question n'a jamais été posée (v. les essais de Fechner et de son école). Si l'on arrive à y répondre, ce sera, d'après Göller, un « nouveau succès » pour l'esthétique formelle. Il se propose d'accomplir seul cette tâche, et à l'encontre des idéalistes, il affirme que : « dans la joie ressentie à la vue de la forme pure, il n'existe aucune pensée » et que « nous y éprouvons l'action d'un sentiment inconscient » (p. 125). Mais que faut-il entendre par « inconscient » ?

Göller s'avoue désarmé devant le problème et déclare qu'« il ne faut pas s'attendre à trouver la solution de cette question difficile » (p. 125).

Néanmoins, il nous promet de faire son possible pour mener à bien la recherche qu'il a entreprise. A la vérité, il emprunte ses idées à Herbart, ce fondateur de l'esthétique formelle, qui recommande, pour cette étude, d'analyser d'abord des images sur la base de la représentation qu'elles éveillent en nous. C'est un peu l'esthétique idéaliste. C'est là, selon Göller, le seul moyen d'arriver au but ! C'est là, pour nous, l'unique moyen de ne pas y arriver et de s'aventurer dans le cercle vicieux des concepts ! Et précisément Göller ne va plus s'occuper que des définitions des concepts psychologiques au moyen d'autres concepts, lesquels ne sont, comme tous les concepts psychologiques, que de pures créations de notre esprit. Et il prétendra nous « expliquer » la vérité par la voie de ces entités auxquelles la science refuse toute réalité ».

Voici une de ces définitions : « Nous savons, dit-il, que dans tout le cours de la vie, pour un certain moment donné, la joie ou la tristesse reposent sur des représentations, qui sont, dans ce moment-là, plus ou moins nettement agissantes dans notre âme » (p. 126). Voilà qu'apparaît le *deus ex machina*, l'âme ! « Il est manifeste, continue-t-il, que le sentiment du beau repose, lui aussi, sur l'activité intégrale de représentations et que celles-ci éveillent des images d'une manière immédiate, au moyen de l'intuition ou par le souvenir de ce que nous avons vécu antérieurement » (p. 126)...

En ce qui concerne le « souvenir », Göller dit que, lorsque nous regardons une pierre, nous nous souvenons de sa dureté et de sa résistance. Mais un tel fait appartient-il à l'esthétique ? Göller a-t-il voulu parler du sens tactile et des souvenirs que ce dernier évoque par association d'idées à la vue d'une pierre ? Cette hypothèse n'est guère plausible. De plus Göller identifie la mémoire avec l'expérience (p. 127) et tombe dans une erreur esthétique, en disant : « décidément l'or doit sa beauté au fait que nous savons que nous pouvons acheter quelque chose par son moyen » (p. 127) ! Rien de plus facile que de prouver l'inadmissibilité d'une telle considération objective dans le domaine esthétique. Le radium, par exemple, est beaucoup plus cher que l'or et cependant on ne pourra jamais affirmer qu'il surpasse en beauté ce dernier. La valeur commerciale n'est pas la valeur esthétique. La question esthétique qui se pose ici est de savoir pourquoi l'or est beau et s'il sera beau toujours ; c'est-à-dire dans toutes les occasions où il sera employé. Ce dernier point a déjà été touché par Platon dans son *Hippias mineur*, à l'endroit où il parle de la « convenance » et où il définit le beau « ce qui est convenable ».

Göller ne suivra pas cette voie ; il essayera d'arriver au but par une autre. Il étudiera, dès à présent, l'effet produit par la surface, en observant que les limites d'une surface de marbre ou de diamant sont plus nettes que les limites d'une surface de terre glaise. Il ne donnera aucune explication esthétique de la beauté de ces phénomènes. Celle-ci réside, à notre avis, dans l'unité qui résulte d'un ensemble de surfaces toutes également polies, également unies, bref identiquement traitées.

Nous disons bien : « *tout* est uni » ou « *tout* est poli » etc. Cependant, Göller n'a aucun droit d'en conclure que, si une surface n'est pas unie et si ses bords ne sont pas nets, elle

ne saurait être belle. Car l'harmonie peut aussi bien exister avec des surfaces non polies ; à condition toutefois que ces surfaces soient traitées de la même façon. Ainsi l'harmonie de l'école pointilliste dans la peinture est obtenue par un « tout fait avec des points », de même que l'harmonie chez les impressionnistes est obtenue par des formes toujours floues. Göller ne comprendrait pas le charme des ruines, dont la beauté naît d'une parfaite harmonie dans la vétusté, etc.

Au sujet de l'éclat de la couleur des matériaux, nous tenons à dire que c'est souvent un moyen de sauver quelque peu un objet dont la forme n'est pas réussie. L'objet revêtu d'un éclat uniforme donne, par là même, une impression plus complète d'unité. C'est ainsi que la reproduction en monochromie d'un tableau polychrome peut être plus harmonieuse que l'original¹. La loi du même est une des deux lois fondamentales de l'esthétique formelle. Göller observe que la couleur et la transparence d'une plaque en malachite ajoute à l'effet d'une surface polie et à la forme géométrique de cette dernière. « De là, dit-il, naissent plusieurs effets. » C'est juste ; mais les interprétations psychologiques de Göller n'arrivent pas à nous en expliquer la cause. En ce qui concerne l'éclat, que nous considérons comme une excitation lumineuse semblable à celle provenant du reflet d'une glace, excitation très forte et « éblouissante » due à la réfraction presque totale des rayons lumineux du soleil, Göller trouve qu'il « est dû à la présence de nombreux corps bleuâtres » (p. 106). A notre avis, cet éclat est plutôt blanchâtre et est dû à l'excitation forte et vive résultant d'un effet lumineux. Ainsi s'explique-t-on que les roues noirâtres d'une voiture projettent un éclat blanchâtre et que le disque de Newton ne produise le phénomène de la couleur blanche que par l'excitation due à la rotation très accélérée de ce disque. Göller ne considère pas ce phénomène de cette façon ; il reste sur son terrain philosophique et se contente de l'appeler « facteur ». Quant à la transparence, il la traite comme un physicien, objectivement. A notre point de vue, est transparent tout ce à travers quoi l'on peut voir un autre corps. Ainsi l'air serait le plus

¹ C'est pourquoi nous pouvons aimer la reproduction photographique d'un tableau qui, en son coloris naturel, nous a déplu. Car la photographie ne nous offre qu'une couleur et les différentes nuances de cette couleur (les dérivées-perspectives du noir) et de là naît une harmonie que nous cherchions en vain dans le tableau.

transparent de tous les corps et l'on pourrait, en partant de lui, établir toute la gamme de transparence par analogie avec la gamme de dureté des corps établie par Mosso. Nous expliquons l'uniformité du bleu du ciel par la perspective optico-physiologique ; c'est grâce au mouvement circulaire de nos yeux que le ciel nous paraît sphérique¹.

Göller observe que le marbre de Carrare et encore davantage l'albâtre sont si transparents que, « lorsque les objets sont petits, on ne distingue plus l'ombre et la forme » (p. 138). Quant aux « impressions colorées » d'un étincellement, notre auteur dit avec raison que « ces impressions se fondent vite l'une dans l'autre » (p. 131). Il explique ce phénomène par la conscience ; mais cela n'explique rien. Il s'agit d'un phénomène bien connu dans la physiologie optique² et que l'on appelle « les images consécutives » (en allemand : *Nachbilder*). On se rend compte dès à présent de la différence entre la méthode de la science et celle de la psychologie ! La ligne d'une étincelle ou encore mieux d'un éclair est analogue à la ligne sonore en musique ; chacune des deux est au même titre, une ligne qui « devient ». Mais une ligne quelconque « devient » aussi, non objectivement, il est vrai, comme l'éclair ; mais subjectivement, grâce à nous qui la contemplons *point par point*. Ce dernier phénomène s'exécute avec une rapidité telle que nous croyons voir une ligne simultanément, alors que nous la voyons successivement, c'est-à-dire dans le temps. La simultanéité n'est possible que pour la géométrie et jamais pour l'esthétique, qui ne connaît l'espace que comme fonction du temps.

Göller revient à la transparence et lui attribue une valeur esthétique. Mais en quoi consiste cette valeur ? Il n'en dit rien. Il se demande : « Quelles sont les causes psychiques de la beauté que la transparence ajoute à une belle forme sans signification » ? (p. 143). Selon Göller, la transparence ne fait qu'augmenter la multiplicité des représentations simples qui, elle, fait jaillir le beau formel ; cette transparence

¹ L'air est transparent jusqu'à une certaine distance, au-dessus de laquelle il devient opaque et prend la couleur bleue (couleur de l'air vu sous une grande épaisseur) ; c'est donc au-dessus d'une sphère ayant notre œil pour centre que commence la couleur bleue et c'est pour cela que, de chaque point de la terre, le ciel nous apparaît comme une calotte sphérique (fig. 40, $r = r$, S = spectateur).

² Voir Glaz : *Traité élémentaire de physiologie II* p. Landois Rosermann : *Lehrbuch der Physiologie*, Berlin 1916, II^e vol. p. 804.

active celui-ci dans notre âme en un seul et même moment sans se mélanger avec les autres représentations. « Nous voyons donc, conclut-il, ce beau formel croître avec le nombre des représentations réunies » (p. 143). Nous avons déjà trouvé cette idée chez l'esthéticien hollandais Hemsterhuis, qui a dit : « Le beau est ce qui nous procure le plus grand nombre de représentations pour le temps le plus court ». Affirmation sans arguments.

La proposition de Göller se sert du concept de l'âme, qui ne peut éclaircir la question.

De cette proposition fondamentale, Göller déduit sa définition de la beauté, qu'il conçoit comme : « l'unité dans la variété ». « C'est là, dit-il, une définition tout à fait juste » (p. 144), vu la « variété des éléments de la représentation ». Mais que faut-il entendre par « l'unité » ? se demande Göller.

Avant d'expliquer, c'est-à-dire de définir ce concept, il le qualifiera de « devinette », puis se demandera : « N'obtient-on pas cette unité par le fait seul qu'une variété de représentations devient, dans un même

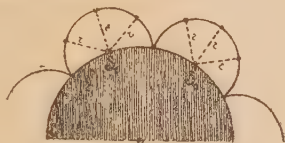


Fig. 40.

moment, active dans notre âme ? » (p. 144). Il réfute comme fausse la théorie d'après laquelle « l'homme ne peut avoir qu'une seule représentation dans un moment donné ». C'est lui qui nous semble être dans l'erreur ; car de nombreuses expériences nous ont convaincu qu'on ne peut pas comprendre deux personnes qui parlent en même temps ; qu'on ne peut pas écouter un morceau de musique en faisant une lecture sérieuse ; qu'on ne peut à la fois écrire et suivre une conversation, etc. ; bref, il est physiologiquement impossible de percevoir deux choses à la fois. C'est ce qui nous explique les phénomènes de l'attention et de l'inattention ou distraction. Lorsque deux sens sont frappés à la fois ou que le même sens est frappé par deux excitations, on est troublé. L'attention n'est possible qu'avec l'emploi d'un seul organe et d'un seul excitant¹. On pourrait nous objecter que le phénomène des « doubles images visuelles » contredit notre affirmation de l'unité de l'acte cérébral. Ce serait une attaque vaine puisque dans ce phénomène l'acte

¹ C'est pour cela que dans les salles de concert ou ailleurs on crie : « chut », « silence », etc... J'ai fait une expérience au cinéma où un chanteur qui a merveilleusement chanté ne m'a pas permis de suivre le drame qui se déroulait sur l'écran.

de vision n'est pas simple; seulement il est exécuté si rapidement que nous le croyons simple. En réalité, tout se passe comme si nous regardions deux objets distincts; mais avec cette différence que, dans la double vision, les deux images sont troubles, ce qui prouve bien l'impossibilité de l'acte simple en présence de deux excitations et, par suite, des représentations simultanées de Göller.

Il dit cependant : « Chaque moment nous offre une grande multitude de représentations qui s'effectuent à la fois et c'est en cela que consiste la solution du problème du beau » (p. 145). Le mot « multitude » implique, par lui-même, l'idée de succession; il rend donc impossible l'« à la fois » de Göller. Mais supposons même que cet « à la fois » soit possible, nous ne voyons pas du tout pourquoi le beau en résulterait nécessairement.

En ce qui concerne l'unité, elle consiste, à notre avis, dans le rapport des éléments, qui sont ou *identiques* ou *semblables* (perspectifs). Mais, pourquoi en est-il ainsi, cela serait long à dire et nous écarterait de notre sujet¹.

Göller affirme également que « plus grand est le nombre des représentations qui entrent à la fois dans notre esprit, plus fort doit être le sentiment » (p. 145). Cette affirmation est très discutable; la preuve en est qu'une œuvre d'art peut être « trop chargée », « trop compliquée » etc. D'ailleurs toutes ces propositions de Göller, émises gratuitement, sont difficiles à contrôler. Il prend un peu la chose à la légère lorsqu'il proclame sa dernière proposition comme une loi de la beauté. Göller en déduit un nouveau rapport entre l'esthétique de contenu et l'esthétique formelle. « Le contenu, dit-il, et aussi la forme peuvent être actifs chacun pour soi; mais si ces deux facteurs se présentent ensemble, ils deviennent les « groupes-facteurs d'un produit » c'est-à-dire qu'ils atteindront leur plus haute activité seulement quand ils apparaîtront *en même temps*. » Nous avons dit ailleurs² que la division de l'esthétique en forme et contenu est artificielle et commode seulement pour simplifier les recherches esthétiques. Car, au fond, tout ce qui est animé, vivant, possède un contenu, que l'homme spectateur lui attribue; c'est ainsi qu'il sympathise

¹ Voir notre ouvrage intitulé : « *La science de l'harmonie architecturale* », 1925 (Fischbacher).

² Prolégomènes.

avec les objets même inanimés. « Le maximum de l'activité représentative » de Göller reste alors une formule psychologique que la science ne peut pas contrôler et dont elle ne peut, non plus, tirer aucun profit direct. Un éminent savant français, M. H. Piéron dit, avec raison : « il faut qu'un homme de science se défie des constructions en l'air et s'appuie sur le solide plancher des faits concrets »¹.

5. *Sur une loi nouvellement découverte de l'esthétique formelle.*

En répétant qu'il n'est pas possible de trouver des lois de l'esthétique de l'architecture, Göller, comme tant d'autres philosophes-esthéticiens, a, par une opinion toute personnelle, porté préjudice à cette science et à son progrès. En réalité, tout ce qui est peut-être objet de science ; bien entendu sous certaines conditions, que nous exposerons plus loin.

Göller commence par citer le vieux mot latin : « *De gustibus non est disputandum* » ; autrement dit : Tout sentiment est justifiable (p. 149). C'est vrai ; chacun a le droit d'avoir son goût particulier. Si l'on en pouvait conclure qu'il n'y a que des goûts particuliers, le corollaire de cette conclusion serait bien que toute science de l'esthétique est impossible ; car la science ne peut tenir compte que du général ; le particulier n'existe pas pour elle. Mais, tous les hommes se ressemblent et, en vertu de cette ressemblance, forment un genre : le genre humain, doté, en tant que genre, de caractères généraux qui les sont résultantes des caractères de chacun des individus qui le composent. Cela est vrai pour toutes les formes de l'activité de ces individus et, dans le cas qui nous occupe, pour le sens de l'esthétique de l'architecture. Ce sens a donc des caractéristiques générales valables pour toute l'humanité ; par conséquent il peut bien être l'objet d'une étude scientifique. Göller étudie « l'idée fondamentale d'une forme », en disant que c'est par cette idée qu'on commence et que c'est ensuite qu'on établit « les rapports des masses » (p. 150). Comme exemple, il prend la colonne ionique ; mais il tombe dans l'erreur schopenhauerienne en parlant du « sentiment statique » de ladite colonne. Aussi revient-il à son ancienne conception de la « forme sans signification », que nous avons déjà rejetée. Comme exemple, Göller prend

¹ Piéron : *La notion des centres coordinateurs cérébraux* (Revue Philosophique, éd. Alcan, Paris, n° 7 et 8 de 1921).

le *pentagramma*, dont nous donnons le dessin (v. la fig. 41, I). Le fait qu'il est un symbole païen, un ornement « parlant », prouve déjà suffisamment qu'il n'était pas sans signification pour son époque. Mais, nous ne sommes pas obligés de connaître cette signification¹ et nous n'avons qu'à regarder cette forme telle qu'elle est ; nous trouverons alors que le *pentagramma* n'est autre chose qu'une irradiation semblable à celle d'une étoile. Ainsi conçu, le pentagramme peut symboliser la liberté, la vérité, etc. Bref tout ce qui rayonne, tout ce qui se libère, etc. Voilà comment les formes géométriques deviennent vivantes et comment les cinq triangles du *pentagramma* signifient la tendance vers les points de fuite respectifs, qui sont leur fin, leur but final. Tout cela parce que

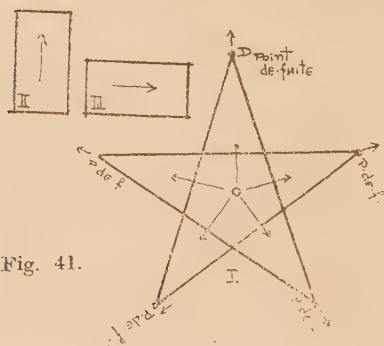


Fig. 41.

nous nous identifions avec ces figures (*Einfühlung*) et, parce que nous les suivons avec nos yeux. Nous disons encore qu'un rectangle est « debout » (fig. 41, II) et un autre « couché ». C'est que nous les suivons avec nos yeux : dans un cas, de bas en haut, dans l'autre, de gauche à droite ou de droite à gauche (fig. 41, III). Et

c'est, somme toute, à cause de l'identification du moi avec ces deux figures que ces dernières nous donnent l'impression du « couché » et « debout ». Le meilleur exemple est celui de la tour gothique, qui se « dresse » vers le haut, rien que parce que nos yeux suivent ses montants de bas en haut. Göller ne conçoit pas les choses de la même façon. Il insiste sur sa « forme sans signification » en prétendant que, dans une telle forme, toute pensée fait défaut. Il confond ainsi l'expression d'une idée, son symbole, avec la pensée qui, elle, n'a aucun rapport avec le phénomène esthétique. Quant au *pentagramma*, Göller est dans l'erreur en disant qu'il ne doit sa beauté qu'à la loi géométrique (p. 151) ; c'est parler en géomètre (objectivement) et non en esthéticien (subjectivement).

¹ Il en est de même pour la peinture historique. Au point de vue esthétique nous devons ignorer la fable qui accompagne un tableau et nous laisser influencer par lui directement.

Ne sachant pas distinguer les considérations esthétiques de celles qui n'appartiennent qu'à la géométrie, Göller s'aventure, à présent, entièrement dans le domaine de cette dernière, donc dans le domaine objectif. Ainsi, il nous parle des « concepts de la perception de l'espace », quoique ce soit là un non-sens pour l'esthétique, qui ne connaît que le temps¹.

Après le cercle et la ligne droite, il étudie les « rangées », par exemple l'astragale qu'il spécifie « rangée changeante » (*Wechselreihung*) et arrive ainsi à se trouver en contradiction avec sa « perception de l'espace ». Car, ces « rangées changeantes » impliquent le *temps*, puisqu'il s'agit de changement, c'est-à-dire d'alternance, de rythme.

Göller pose en principe que la perception de la « présentation simultanée, en bloc » nous est permise par notre intuition, qui ramasse dans un seul et même temps une quantité de « concepts géométriques ». Cette proposition est émise sans démonstration et dans un langage psychologique que nous ne saurions suivre. A notre avis la simultanéité n'est pas possible et les « rangées changeantes » de notre auteur ne font que plaider la cause de la succession contre celle de la simultanéité.

Quant à « l'effet *statique* » d'une colonne, d'un arc, etc. par le fait même qu'il est statique il n'a aucun rapport avec l'esthétique.

Nous arrivons maintenant à la « loi nouvellement découverte » de Göller, qui ne cesse de répéter que la science de l'esthétique n'est pas possible. Aussi, avant d'énoncer sa loi, prend-il le soin de nous prévenir qu'elle n'est pas la clef du secret de toute beauté, mais qu'elle concerne seulement un de ses éléments. Pourquoi alors des lois concernant les autres éléments ne seraient-elles pas également possibles? Göller n'en dit rien! Il aborde sa loi qu'il appelle « la loi des rangées » (p. 157), définissant rangée : « une suite d'éléments représentatifs semblables », la « combinaison » : « tout ce qui, dans un moment donné de la perception, représente une image ». La première définition à notre avis affirme la succession, tandis que la dernière la nie! Göller se contredit, mais cette contradiction est surtout manifeste lorsqu'il dit que : « la

¹ Voir la fin de notre livre *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*.

différence nette entre les éléments simultanés ou successifs de la même espèce » doit être appelée *contraste* (p. 157). La seule expression « différence nette » exclut déjà la possibilité de la simultanéité!...

La loi de Göller, on le verra, n'a aucun rapport direct avec l'esthétique. D'abord il faut prouver et démontrer que « la beauté consiste dans les combinaisons des rangées ». Mais nous répéterons toujours la même question : « Pourquoi ? » Parler du contraste, c'est parler d'un concept faux pour l'esthétique, contraire à l'harmonie, dont il ne peut constituer un élément. D'ailleurs Göller, ne tardera pas à se contredire plus encore. Ainsi le voici qui abandonne son idée de la simultanéité pour faire une comparaison de ces rangées avec le son : « suite de vibrations formées de la même manière » (p. 158), tandis que le « bruit » représente, selon lui, des vibrations inégales. Mais une « suite » n'est possible que dans le *temps*, donc comme une succession et non comme une simultanéité !

Certes, Göller a raison de parler de l'analogie entre une rangée et une suite de sons. En effet, la beauté qui résulte des perceptions des mêmes vibrations n'est due qu'à la répétition du Même tout comme dans une rangée. Cependant, il est difficile de parler scientifiquement de cette question, la fonction de l'oreille nous étant très peu connue. A notre avis, l'hypothèse de la vibration sympathique de Helmholtz est la plus plausible, mais à condition qu'on la considère esthétiquement, c'est-à-dire comme un argument de la théorie de l'*Einführung* ou, selon nous, de l'imitation. Cette théorie est bien valable pour la vue ; pourquoi n'en serait-il pas de même pour l'ouïe et les autres sens ?

Continuant son excursion dans le domaine de la musique, Göller arrive à la dissonance, qui provoque, selon lui, un « sentiment de déplaisir » (p. 159). Soit, mais n'est-il pas vrai que, très souvent, la dissonance joue un très grand rôle dans la musique. Elle sert à rompre la monotonie d'une composition. On connaît le rôle bienfaisant de la dissonance dans la musique moderne. On peut dire que tout ce qui arrête un cours régulier doit être ramené dans le genre dissonance. En poésie aussi les mots habituels ne font plus d'effet, et sont comme usés. Un mot nouveau provoque un arrêt, une sorte de dissonance, un *stimulus*, un éveil. En archi-

teature, une dissonnance serait l'emploi dans le même édifice de formes disparates ; par exemple l'emploi d'une forme gothique dans une composition classique.

Göller laisse la discussion de la « dissonnance » pour revenir à sa proposition fondamentale, celle de la « *simultanéité de plusieurs représentations* », dans laquelle il croit avoir découvert « le secret du beau », bien que ses « rangées » contredisent la possibilité de l'acte simultanée, ce qu'il avoue lui-même, en disant : « les rangées sont formées des particules du temps » (p. 160). Cette proposition confirme la nôtre : « l'architecture est l'art du temps », *selon laquelle l'espace n'existe pas esthétiquement* (subjectivement). Cette proposition, nous l'avons formulée après maintes expériences sur la nature du sens de la vue. Elles nous ont démontré que la perception visuelle ne peut¹ s'exercer que successivement. Göller arrive à la même conclusion avec ses « rangées ». Cependant, ne fait-il pas encore erreur, en distinguant les rangées du rythme ? Le rythme² si l'on peut dire, est l'âme même d'une rangée ; celle-ci est dans l'espace ; elle est simultanée pour la géométrie ; jamais pour l'esthétique, où la rangée ne peut être qu'une succession.

La définition que Göller donne du semblable n'est pas admissible non plus ; car, au lieu de le comprendre comme la perspective du Même, il le conçoit comme « rangée avec *contraste* ». Or, le contraste est le contraire du semblable.

Göller tâche d'introduire les couleurs, elles aussi, dans sa théorie des rangées ; il a raison. Mais il ne nous donne pas les conditions que doit remplir une rangée de couleurs pour être belle. Göller n'a pas connu la perspective des couleurs, pas plus que le rapport de la perspective avec l'organisation de la vue humaine ; c'est pour cela, sans doute, qu'il n'a rien trouvé de positif. Passant aux « rangées » relatives aux formes géométriques, notre auteur abandonne tout à fait son idée de la « *simultanéité* ». Aussi définira-t-il la circonférence : « une rangée des *changements de direction* que l'œil exécute pendant son parcours et en des particules de temps extrêmement petites, comme le fait l'oreille pour les sons » (p. 169). Voilà

¹ Voir nos *Prolégomènes*.

² C'est justement dans le rythme que nous trouverons plus tard que le beau est ce qui correspond à notre nature. En effet notre vie n'est qu'un rythme, la palpitation générale du corps humain. L'art ne fait que nous imiter ou nous ne faisons, dans l'art, que nous imiter nous-mêmes.

un langage parfaitement scientifique, résultat d'un phénomène bien observé !

La ligne droite est, selon Göller, également « une rangée de direction ». Le passage que nous venons de citer est d'une importance capitale, parce que Göller, abandonnant les concepts, y a pris contact avec la réalité et l'expérience. Il est surtout intéressant de noter que Göller mentionne, à cet endroit, la physiologie, en disant (quoique entre parenthèses !) : « *je fais remarquer que la physiologie a établi avec sûreté et sans aucun doute possible, que l'œil parcourt une ligne très vite, afin d'en avoir la représentation* » (p. 165). Quel bel éloge de la physiologie ! Mais Göller a bien peu profité d'elle ! S'il avait connu davantage cette science, il aurait trouvé que, pour l'optique physiologique, il n'y a pas de *lignes droites*, car les mouvements de nos yeux suivent toujours une ligne courbe. C'est pour cela qu'une ligne géométriquement droite ne nous paraîtra pas telle subjectivement. Pour qu'elle nous paraisse droite, il faut qu'elle ait une certaine courbure¹. Göller arrive maintenant à une autre sorte de rangées *Wandelreihe* (rangées tournantes). Il les décrit en vrai géomètre. Comme exemple, il donne un collier de perles rondes, dont les grains s'amincissent à gauche et à droite à partir du milieu du collier. On n'arrive cependant pas à comprendre pourquoi Göller les appelle « rangées de contrastes ». C'est tout simplement une perspective de membres semblables, donc il n'y a aucun contraste ! Et c'est justement dans cette perspective que se trouve la beauté d'un collier de perles.

Après cette étude préalable des rangées, Göller se met à définir quelques concepts formels. La ligne droite serait, pour lui, « une rangée de directions », ce qui prouve une fois de plus que nous voyons une ligne droite dans le temps et non dans l'espace. Cependant, Göller oublie qu'une ligne droite n'est telle que pour la géométrie, tandis qu'au point de vue esthétique, elle peut se transformer en une courbe.

Contentons-nous, ici, de reproduire un dessin approximatif, qui montrera comment nous voyons une ligne droite géométriquement, (fig. 42, II) et comment elle doit être pour nous

¹ On peut s'en assurer en se plaçant au centre des arènes de Lutèce à Paris et en regardant les gradins circulaires. Ils nous donnent l'impression de *lignes droites*.

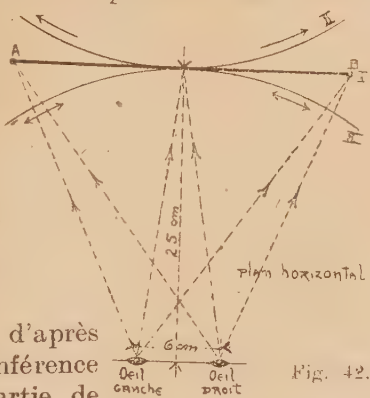
paraître droite (fig. 42, III). On remarquera que, dès qu'une ligne diffère de celle des mouvements de nos yeux (fig. 42, I), elle nous paraît convexe (fig. 42 ; la droite I paraît être la courbe II). Göller ne nous dit pas quelles sont ces directions de la ligne droite, ni dans quel sens elles sont parcourues par nos yeux dans l'acte visuel.

La circonférence est définie par Göller : « une rangée de changements de direction. Elle est aussi, dit-il, une rangée tournante (*Wandelreihe*) de directions ».

En ce qui concerne les « courbes changeantes » il est difficile de les imaginer sans dessins ; or, ils font complètement défaut dans l'œuvre de Göller.

L'expression « rangées de lignes droites » dans cette classification formaliste est difficile à comprendre, toujours à cause du défaut de dessins démonstratifs. Pour la même raison il devient difficile de suivre le reste de cette classification. Ainsi, par exemple, comment comprendre sans aucune démonstration graphique la proposition suivante : « Le cercle plein étant une symétrie dans tous les sens, possède cinq rangées dont une rangée tournante et un contraste » (p. 168) ? Passons donc à la « deuxième proposition de la loi des rangées », selon laquelle le « trouble » d'une rangée est le « trouble de la beauté ». Si, d'après Göller, nous dessinons une circonférence ou une ellipse et qu'une partie de des deux figures soit « mal dessinée », nous aurons le laid. C'est vrai si l'on regarde des enfants dessiner une circonférence, on les voit en peine quand leur tracé est irrégulier, brisé ou interrompu. Mais cela ne nous explique pas encore pourquoi un cercle régulièrement dessiné est nécessairement beau.

Göller compare ce phénomène du laid avec la dissonance en musique (« le bruit opposé au son ») ; avec la « rangée troublée » ; mais cette analogie explique-t-elle ces phénomènes ? Non, elle ne fait que les décrire et les comparer. Göller définit le laid en disant que : « ce n'est autre chose que le beau ou,



du moins, l'intéressant (*das Interessante*) accompagné de *représentations désagréables* » (*Widerwertig*). Cette explication n'est qu'une tautologie laide et désagréable, c'est la même chose sous deux noms différents également inexpliqués jusqu'ici. La cause doit être cherchée à notre avis dans un phénomène dû à la nature de nos yeux. Lorsque ceux-ci suivent le mouvement régulier d'une circonférence, ils s'y habituent, de sorte que chaque irrégularité de cette ligne leur fait subir un arrêt désagréable, un dérangement, une peine. Le phénomène esthétique n'est, au fond, qu'une application de la loi d'inertie, qui nous fait rechercher instinctivement le moindre effort et les mouvements faciles. Qui dit peine dit laid.

Dans la suite de ce dernier chapitre, Göller revient infatigablement à sa théorie du beau, qui consiste, selon lui, comme nous le savons, dans « *la conception simultanée d'un nombre considérable de concepts fondamentaux dans l'intuition de l'espace* ». Chacun de ces concepts devient à présent « une combinaison de contrastes et de rangées ». Göller se montre si content de cette indéchiffrable équation conceptuelle, qu'il tient à universaliser sa « trouvaille », en déclarant que la « loi des rangées » est la loi sans laquelle « les formes ne seraient pas belles » (p. 171), une loi toute gratuite d'ailleurs car Göller ne nous explique pas pourquoi une rangée serait nécessairement belle et ne nous renseigne pas sur le rapport entre les innombrables rangées dont il parle.

Göller soutient maintenant de nouveau la nécessité de la relation de l'esthétique avec les mathématiques, ce que nous avons déjà réfuté en montrant que cela conduit à une méthode objective, donc non esthétique. Le style est, pour lui, « l'esprit ordonnateur dans la combinaison des rangées » (p. 171) : « le secret de la beauté supérieure ». *Sunt verba et voces pretereaque nihil* ; car, d'où vient que le style est régi, lui aussi, par la loi des rangées ? Göller, dans tout cela, ne dit qu'une chose juste. c'est que le style n'est qu'une « parenté des formes » (p. 172) ; nous dirions, nous, que le style n'est qu'un langage composé de formes semblables. Selon Thiersch, l'harmonie (et le style n'est qu'une harmonie) se trouverait également dans l'analogie des formes. Göller observe bien que, dans la musique, il existe la même parenté (*Verwandtschaft*) et il la voit dans « la répétition des motifs primor-

diaux » etc. Mais il se montre confus ; car, il conclut au « semblable » qui « repose sur les rangées », ce qui est une contradiction avec ce concept et celui du style. Ne dit-il pas, lui-même, que ces « rangées sont liées entre elles, plus ou moins, mais toujours avec des *contrastes* nouveaux ». Or, rien de plus contraire que le contraste et le semblable ! Le semblable est ami du semblable, disait Platon. On connaît aussi le proverbe populaire : « qui se ressemble s'assemble » et le mot latin *similia similibus*, etc. Cependant pourquoi ce qui est semblable doit-il être beau ? Voilà ce qu'il faut savoir et expliquer ; sans quoi c'est une affirmation gratuite, affirmation sans preuves.

Essayons de résumer cette dernière partie de l'œuvre de notre auteur.

Les rangées se manifestent, selon Göller, sous trois formes :

1^o Répétition seule ;

2^o Changement seul ;

3^o Répétition combinée avec le changement.

Cette dernière forme représente pour lui le « contraste » (p. 174). Somme toute, il n'y a, selon Göller, que « la rangée » et « le contraste » et c'est là que se trouvent « les deux moments de la vie de la représentation ». Göller oublie donc ce qu'il a dit avant pour le beau, ce beau qu'il voyait dans « *les images de la mémoire* » ; car, à présent¹, il le trouve dans « *la répétition et le contraste* » !

À notre avis, le contraste ne peut pas constituer la beauté. Quant à la combinaison de « répétition et contraste » il faudrait expliquer pourquoi elle aura nécessairement le phénomène du « beau » pour conséquence. Le concept du « contraste » est une erreur ; il ne peut être que « le moins semblable » dans une gamme de choses semblables. Nous avons essayé de l'expliquer sur notre dessin ci-contre où l'on constate que la verticale II (fig. 43, a) est plus semblable à la verticale I qu'elle ne l'est à la verticale III (fig. 43, b), verticale que nous appelons « moins semblable ».

Göller termine son étude en disant qu'il n'a voulu donner « aucune recette » et qu'il n'est pas possible de fixer des règles à l'art ! Que faut-il dire alors de sa « loi des rangées » ?

¹ Voir la remarque page 174 de son ouvrage.

Et pourquoi Göller a-t-il écrit son livre, s'il était à ce point convaincu de cette impossibilité? Nous croyons découvrir là l'influence de Kant et de son impératif : « pas de règle dans l'art ». Göller croit devoir s'excuser auprès de ses lecteurs d'avoir même essayé de trouver des règles. Néanmoins, l'esthétique de l'architecture est possible comme science. Göller a eu raison de faire sa réserve ; car, au fond, il n'a rien trouvé de positif, faute d'une méthode scientifique dans l'investigation des phénomènes esthétiques. Le caractère général de son œuvre est de l'ordre conceptuel ; elle appartient à la philosophie et non à la science.

CONCLUSION

L'œuvre de Göller se termine par une *Annexe aux lecteurs*, où il essaie de la résumer et où il tente d'expliquer ses fameuses « rangées » par « la puissance de l'âme », par « les représentations », par « la conscience » et par les

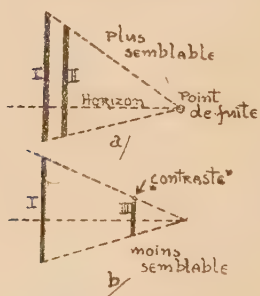


Fig. 43 (a, b)

« images de la mémoire »... Autant d'inconnues qui ont la prétention de nous faire connaître quelque chose. Voilà où se découvre la cause de la faillite de la tentative de Göller et de tous les esthéticiens conceptualistes. On n'arrivera jamais à quelque chose de positif avec un mépris pareil de la réalité et un tel amour de l'abstraction ! Il est évident que ce n'est pas une « science » conceptuelle telle que la psychologie qui nous dévoilera la vérité scientifique. On ne le peut demander qu'à la physiologie, seule *science de l'homme* et des phénomènes humains dont le phénomène esthétique est inséparable.

Pour Göller, la répétition est un acte *psychique*, quoique ce soit en réalité un acte physiologique, par lequel nous arrivons à l'automatisme de production d'un mouvement, d'une suite de sons, etc. ; c'est ce qui constitue le phénomène dit « l'apprendre » ou « le retenir ». Göller semble ne pas savoir non plus que cette répétition amène, d'autre part, la « fatigue », qui est, elle aussi, un phénomène physiologique, à savoir l'altération, l'usure d'un organe et, par suite, de tout

le corps à cause d'une action qui ne change pas et qui est trop prolongée.

Göller n'en doit pas moins être considéré comme un des représentants principaux de l'esthétique psychologique de l'art architectural en Allemagne.

8. THÉORIE DE HEINRICH WÖLFFLIN (1886)

Avec Heinrich Wölfflin, nous abordons un des plus grands esthéticiens de l'architecture. Son œuvre est intitulée *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Munich, 1886). Malgré ce titre qui fait croire que Wölfflin a basé son esthétique sur la psychologie, l'œuvre a une valeur scientifique inestimable, précisément parce qu'elle ne correspond pas à son titre, c'est-à-dire parce qu'elle traite les phénomènes esthétiques plus physiologiquement que psychologiquement.

L'œuvre de Wölfflin contient une richesse d'observations qui représente une contribution précieuse à l'esthétique scientifique de l'architecture. Cependant, notre auteur, tout comme ses prédécesseurs, a nié la possibilité d'une telle science. Cela s'explique, à notre avis, par une connaissance peu approfondie de la physiologie de même que par la tradition psychologique dont Wölfflin n'a pu se débarrasser complètement.

A. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE SA THÉORIE.

Le point capital de la théorie de Wölfflin se trouve dans la question : « Comment est-il possible que les formes architecturales puissent être l'expression du psychique (*eines Seeliches*), d'un état d'âme (*einer Stimmung*) ? » C'est là, dit-il, une question d'une importance primordiale ». Il croit pouvoir la résoudre en faisant jouer le « psychique » et « l'état d'âme » concept auquel ne correspond rien de réel... Néanmoins il fait une observation juste en disant que l'impression produite par une maison sur un amateur peut être, ou bien celle de quelque chose de sérieux, de morne, ou bien celle de quelque chose de gai, elle peut représenter n'importe quel état d'âme (*Stimmung*). Mais renvoyer tout cela à l'âme, c'est s'enfoncer dans les ténèbres métaphysiques. Wölfflin

poursuit son langage « psychologuant » (comme aurait dit le Dr Nuel) et trouve qu'il y a une « faculté d'expression », employant ainsi ce mot « faculté » dont on a trop abusé en philosophie et en psychologie et qui, en science, ne signifie pour ainsi dire rien. Wölfflin se demande lui-même comment existe cette « faculté d'expression ». On n'a donné, selon lui, aucune réponse à cette question jusqu'à présent. Il ajoute : « La psychologie et la théorie d'art ne se sont pas occupées autant de l'architecture que de la musique » (p. 1, op. cit.). La méthode que Wölfflin suivra est la méthode psycho-physiologique. Toutefois, c'est par les considérations purement psychologiques qu'il commencera son œuvre.

B. LES FONDEMENTS PSYCHOLOGIQUES.

« La psychologie de l'architecture, dit Wölfflin, a pour but de décrire et d'expliquer les effets psychiques (*die seelischen Wirkungen*) que l'architecture est capable d'évoquer par ses moyens. » Une telle explication n'est, pour la science, qu'une équation conceptuelle, c'est-à-dire, une de ces équations où une inconnue est résolue à l'aide d'autres inconnues, où un concept est remplacé par d'autres concepts. Les « effets psychiques » que nous ressentons, selon Wölfflin, comme des impressions, sont conçus par nous comme expression de l'objet. Cela posé, Wölfflin formule le problème suivant : « Comment les formes architecturales peuvent-elles être expressives ? » Avant d'y répondre, il juge nécessaire d'établir le rapport entre le sujet et l'objet. Selon lui, on peut résoudre cette question, soit en partant du sujet, soit en partant de l'objet (p. 2, op. cit.). Cette affirmation nous semble fausse ; car le phénomène esthétique ne peut être expliqué que par le sujet, dont il dépend uniquement ; les objets en dehors du sujet n'ont aucune qualité esthétique. Il dit : « Une thèse très répandue explique le ton sentimental (*Gefühlston*) des formes par le sentiment musculaire de l'œil, de l'œil qui suit les lignes en se servant du point fovéal de la rétine ». D'après cette thèse, que Wölfflin rejette, la ligne ondulée diffère essentiellement pour notre sentiment de la ligne en zig-zag. « Mais où réside cette différence ? se demande-t-il. Dans le premier cas, prétend-on, le mouvement de l'œil qui dessine cette ligne en la suivant (*nachzeichnende Auge*) est plus facile que dans l'autre cas. »

En opposition avec Wölfflin, nous trouvons cette thèse tout à fait juste. Il cite contre elle le passage suivant de Wundt¹ : « Là où l'œil se meut librement, il poursuit conformément à son organisme physiologique la ligne droite, soit dans la direction horizontale, soit dans la direction verticale. » Cette affirmation est, au point de vue de la physiologie optique, absolument fausse. Car les lignes qui correspondent au mouvement rotatoire de nos yeux sont des arcs sphériques. C'est Listing qui, le premier, a formulé la loi des mouvements de rotation des yeux, dont Wundt lui-même fait mention dans sa physiologie² de même que dans son ouvrage intitulé *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (5^e éd. 1902-1903). Dans sa ligne ondulée, l'œil suit une série de petites courbes qui se répètent dans un rythme uniforme. En général, l'œil ne peut jamais voir une ligne droite comme telle et Vitruve avait déjà observé ce phénomène à propos de la courbure des lignes horizontales du temple. Wölfflin, n'ayant pas bien compris le passage de Wundt, conclut : « De là, l'agrément que nous éprouvons en face de la ligne ondulée et le déplaisir que nous ressentons en présence de la ligne en zig-zag ». En vérité il est question de deux mouvements uniformément rythmés de nos yeux, dont l'un, celui de la ligne en « zig-zag », subit des changements brusques et énergiques (d'où plus pénibles), tandis que l'autre, celui de la ligne ondulée (la ligne de Hogarth), est soumis à des changements plus doux, plus faciles à exécuter. Il s'agit, pour la science, de la cinématique de nos yeux et de l'effet esthétique-physiologique.

Mais Wölfflin se moque des considérations physiologiques en disant : « La beauté de la forme ne serait donc autre chose que ce qui est conforme à notre œil ». Pour l'esthétique scientifique, c'est une vérité ; pour Wölfflin cela équivaldrait à affirmer « que le but d'un chapiteau est d'amener tout doucement notre œil de la verticale vers l'horizontale ». Cependant, il approuve quelque peu ; car il ajoute : « cela paraît encore tolérable » ; mais il trouve qu'à cette théorie manque « la confirmation par l'expérience » et il se demande ensuite : « Jusqu'à quel point peut-on expliquer l'impression affective d'une forme par le sentiment musculaire ? » et encore :

¹ Wundt : *Vorlesungen*, II, p. 80.

² Wundt : *Nouveaux éléments de physiologie humaine*, trad. fr. par le Dr. Bouchard, p. 505.

« Faut-il considérer la plus grande ou la moindre facilité avec laquelle on exécute les mouvements de l'œil comme l'essentiel dans la variété des effets? » Il répond : « Une analyse psychologique superficielle démontre combien cela a peu d'importance dans la réalité ». Erreur due à l'autorité de Lotze ; car Wölfflin dit : « Lotze objecte très justement que, dans le plaisir que nous éprouvons à la vue d'un ligne ondulée, plaisir égal à celui produit par l'ornement rectangulaire appelé grecque, nous supprimons la peine physique dans notre jugement esthétique ». Cela ne nous paraît pas fondé ; car le jugement esthétique n'a rien à voir avec le phénomène esthétique lui-même. L'acte esthétique, à notre avis, s'effectue sans aucun jugement ; il est immédiat, instantané, spontané, automatique, voire réflexe.

Tout comme Lotze, Wölfflin a méconnu le rôle du sens de la vue dans l'esthétique ; nous en avons la preuve quand il dit : « on a considéré l'œil et ses propriétés optiques comme un facteur trop important, parce que c'est l'organe de perception des formes plastiques ». Et plus loin : « Ce n'est que contre l'intensité de la lumière que l'œil réagit d'une manière décisive, en provoquant le plaisir ou le déplaisir ; mais sa façon de réagir contre les formes est toute différente et cette réaction ne suffit pas à déterminer leur expression » (p. 3, op. cit.). Cette théorie de l'œil est erronée pour quiconque connaît la physiologie des mouvements des yeux. L'exemple du saule pleureur prouve sa fausseté ; les lignes tombantes de cet arbre ne lui ont valu ce nom *esthétique* que grâce à l'acte de la « sympathie symbolique » (*Einfühlung*). Wölfflin ignore aussi la signification esthétique de la ligne. Celle-ci est, pour l'esthétique, soit une démarcation entre deux couleurs ou entre le clair et l'obscur (lumière et ombre) ; soit une surface mince et longue, une trace colorée autrement que le milieu environnant. Pour la géométrie, la ligne n'existe pas matériellement.

Ici s'arrête l'étude psycho-physiologique de Wölfflin, étude restée sans aucun résultat et dont nous avons démontré les erreurs. Il passe maintenant à l'analogie entre la musique et l'architecture. Mais il recule devant la difficulté de la recherche en disant : « Vu les processus auditifs (*Gehörsvorgänge*) on ne saura jamais concevoir les états d'âme (*Stimmungsgehalt*) que contiennent les sons musicaux ». Wölfflin parle

en psychologue et ne croit pas à la physiologie. Il considère le phénomène esthétique comme un phénomène psychologique et non physiologique et il en donne l'explication suivante : « Afin de comprendre la théorie de l'expression musicale, il est nécessaire d'observer la production propre des sons, la signification et l'application de nos moyens en face de l'accord » (p. 4). Il donne, à ce propos, sa conception de la théorie dite *Einfühlung* en disant : « On ne comprend que ce qu'on peut soi-même » (p. 4) ; car, sans cela, selon Wölfflin nous ne comprendrions jamais « la signification des sons étrangers » ce qui paraît juste : mais bien confusément exprimé.

L'acte esthétique dit *Einfühlung* consiste dans l'imitation ; c'est un acte où l'homme se conduit comme un singe qui, à notre avis, pour comprendre une chose qu'il voit, ou entend, doit la répéter, l'imiter, s'identifier avec elle.

Notre auteur explique encore mieux la théorie de l'« *Einfühlung* », en disant que c'est parce que nous avons un corps que nous pouvons avoir un jugement esthétique relativement aux objets à trois dimensions. De plus, ce sont les expériences de notre corps qui nous apprennent ce que c'est que la pesanteur, la contradiction, la force, et ce n'est que par là que nous pouvons « sympathiser » (*mitempfinden*) avec les états de choses étrangères à nous. Voilà un passage excellent pour la science. L'exemple de cette sympathie que donne Wölfflin, c'est la colonne, qui porte « fièrement » son poids ; et cela pourquoi ? Parce que nous devenons elle. On se rappelle que Lipps disait : « Nous nous dressons avec la colonne », ce qui résulte du même acte de sympathie. L'explication donnée par Vitruve pour les caryatides du temple d'Erechtée laisse croire que la sympathie symbolique était déjà connue des Anciens. Mais ils étaient inconscients de ce phénomène ; tandis que nous en sommes conscients. Wölfflin dit aussi, comme Lipps : « Il n'y a aucune ligne oblique que nous ne sentions comme montante, et aucun triangle scalène que nous ne sentions comme une violation de l'équilibre ». Ce dernier exemple ne nous paraît pas absolument juste. Ainsi l'église Saint-Étienne-du-Mont, qui est asymétrique, montre un équilibre parfait, à condition que les yeux se placent en un point de mire d'où ils obtiennent le triangle scalène qui est le schème de cette église. Ce triangle n'est autre chose

que la perspective d'un cube pris d'un point qui sort de sa diagonale (fig. 44 *a* et *b*). Wölfflin dit qu'il paraît inutile d'insister sur le fait que : « les objets d'architecture exercent leur effet non seulement géométriquement, mais aussi par leurs masses ». Et il reprend la théorie de l'*Einführung*, en affirmant que, dans la musique, de même que dans le monde des corps, « les formes n'ont une signification pour nous que parce que nous reconnaissons en elles l'*expression d'une âme* ». Cette proposition indique clairement le point de vue psychologique, bien que Wölfflin ait parlé plus haut en physiologiste. Il la complète en disant : « Nous glissons notre propre image dans tout ce qui nous apparaît ! C'est ainsi que nous prétendons retrouver dans l'apparence des choses les conditions de notre bien-être ».

Wölfflin étudie le rapport de la théorie de « l'*Einführung* » avec l'architecture ; il le définit ainsi : « *Le contenu humain ne peut être exprimé dans sa totalité que par le contenu humain*¹. Mais l'architecture ne peut pas exprimer les affections particulières qui se manifestent dans certains organes » (p. 6). Par conséquent, le but de l'architecture, selon Wölfflin, « *est et restera la représentation des grands sentiments de notre être (Daseinsgefühle), des dispositions de notre âme (Stimmungen)*, qui supposent un état de corps se maintenant régulièrement ». Les autres arts, y compris la musique vocale, se servent de l'homme dans l'expression de leurs idées ; l'architecture leur est inférieure, car ses moyens d'expression ne sont que des symboles. Et c'est par ceux-ci qu'elle s'efforce de nous représenter ou de nous exprimer les idées humaines. Une autre preuve de « l'*Einführung* », c'est selon Wölfflin, la « terminologie ». Il faut, dit-il, se rappeler la terminologie courante : toutes les fois qu'un objet spatial se présente à nous, nous lui donnons une tête et des pieds, nous cherchons sa face de derrière, etc. » (p. 6). On pourrait, à notre avis, instituer à côté de l'onomatopée sonore (par exemple : chuchoter), une autre *onomatopée dessinatrice ou linéaire*, comme le mot *zig-zag*, qui évoque l'idée d'un mouvement montant et

¹ Alexandre Bain, dans son remarquable ouvrage *L'esprit et le corps* (trad. franç.) dit : « Chez les nations civilisées, les arts se sont emparés et ont profité de l'intérêt qu'excite la figure humaine et ses diverses attitudes, ainsi que le jeu des traits considérés comme indications des émotions intérieures. Pour le peintre, le sculpteur et le poète, chaque sentiment a ses signes particuliers, par lesquels il se manifeste. » (p. 8, op. cit.) Cependant, il n'en dit pas autant de l'architecture.

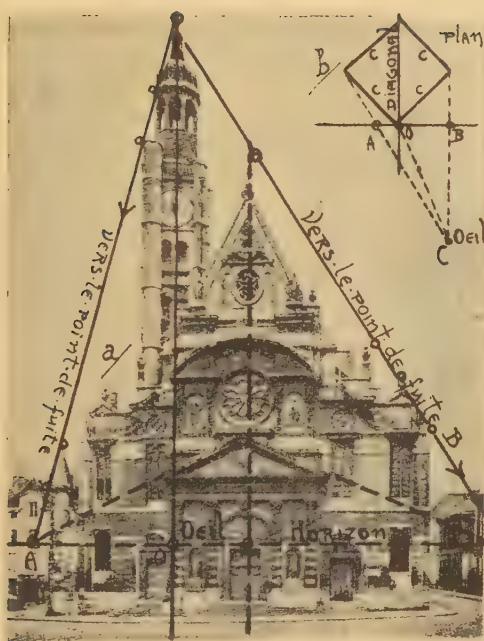


FIG. 44. (a, b)
EGLISE SAINT-ETIENNE-DU-MONT, A PARIS.

descendant. Quant à l'expression *Stimmung*, notre auteur l'explique psychologiquement. A notre avis, c'est un état physiologique, dû à une excitation spéciale.

L'erreur fondamentale de Wölfflin est sa conception de l'architecture comme *art de l'espace*, alors qu'elle est l'*art du temps* pour l'esthétique. C'est seulement pour la géométrie, qu'elle est l'art de l'espace.

La principale question que notre auteur se pose est la suivante : « Comment faut-il comprendre l'animation des figures (*Gestalten*) qui nous sont étrangères? » Il se montre sceptique et manifeste peu d'espoir qu'on lui trouve « une solution réjouissante » ; mais il va tenter quand même de la trouver. Il commence par dire que la « conception anthropomorphique » n'est nullement nouvelle, et qu'elle est connue dans l'esthétique moderne sous le nom de « symbolisme ». Il s'arrête sur le symbolisme et en fait un aperçu historique. Il mentionne d'abord Volkelt (*Symbolbegriff in der neueren Aesthetik*, Iéna, 1876) ; mais il en attribue la paternité à Herder (*Kalligone*, 1800). Il place Lotze après Herder (*Geschichte der Aesthetik in Deutschland, Microcosmos*, II, 198). D'après Volkelt, la symbolisation des figures spatiales se passe de la façon suivante :

1^o « les figures spatiales nous paraissent être animées de mouvements et représenter l'effet des forces, fait qui, en lui-même, n'est pas un corps symbolique ; mais qui le devient parce que, en suivant les contours de ces apparences (*Erscheinungen*), nous mettons leurs lignes dans un mouvement très vif d'écoulement de course » ;

2^o « afin de comprendre esthétiquement les figures spatiales, nous devons vivre ces mouvements par nos sens (« *sinnlich miterleben* »), y participer par notre organisation corporelle » ;

3^o « étant donné que notre corps possède une étendue et qu'il est animé de mouvements, nous éprouvons toujours un sentiment de plaisir ou de douleur à la vue des objets de la nature ayant une étendue et se mouvant comme notre corps ».

Jusqu'à présent, Volkelt a suivi le bon chemin ; mais nous sommes véritablement déçus en lisant la suite, où il déclare : « Pour que ce sentiment de plaisir ou de douleur soit qualifié esthétique, il faut qu'il ait une *signification psychique*.

(*geistige Bedeutung*) ; car les mouvements du corps et le *sentiment physique* doivent être l'expresison d'un état d'âme (*Stimmung*). »

C'est de la psychologie, ce sont des concepts. Pour la science, le matériel seul peut être l'objet de recherches et jamais le conceptuel ou l'immatériel.

4^o Le dernier point de la théorie de Volkelt Wölfflin est résumé ainsi par Wölfflin : « Le fait que, dans la jouissance esthétique, toute notre personnalité se trouve intéressée, prouve que toute jouissance esthétique doit renfermer quelque chose du contenu général humain, des idées qui constituent l'humain (*das Menschliche*) ».

Après avoir exposé la théorie de Volkelt Wölfflin s'arrête sur son deuxième point qui est le plus important : « *Nous vivons la forme étrangère* » (*Miterleben der fremden Form*). Il se demande comment on doit comprendre la phrase : « Nous pénétrons un objet par notre sentiment corporel », et trouve Volkelt obscur sur ce sujet. La solution unique que Volkelt a trouvée, c'est une conception panthéiste pareille à celle de Fr. Vischer, ce qui prouve, selon Wölfflin, que Volkelt n'est pas entré assez intimement dans « ce processus plein de mystère ». Volkelt soutient que c'est « avec notre sentiment vital que nous nous mettons, — d'une manière obscure, — dans les objets ». Cet auteur parle aussi de la *Selbstversetzung*, qui rappelle la *Auseinandersetzung* de Schmarsow¹. Wölfflin, admet que l'acte de sympathie symbolique (*Einfühlung*) est un processus psychique.

Et il se demande :

1^o Si cet acte de sympathiser avec les objets étrangers est quelque chose de sensuel ou s'il ne s'effectue que dans la représentation ?

2^o Si nous vivons les corps étrangers par notre propre corps ?

3^o Si cette sympathie avec des états étrangers ne serait pas une forme d'activité de notre fantaisie ?

Volkelt, dit Wölfflin, hésite dans ses réponses ; car, selon lui, tantôt nous sommes obligés de sympathiser avec les objets par notre propre organisation corporelle, tantôt nous faisons appel uniquement à notre fantaisie. Lotze et R. Vischer

¹ *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften*, Leipzig u. Berlin, 1905.

ont été, d'après notre auteur, les premiers à mettre en valeur la signification de la *sympathie corporelle*, bien qu'ils n'aient visé qu'un processus s'effectuant dans la fantaisie. Selon R. Vischer, « nous avons, comme par miracle, la faculté de substituer et d'incorporer la forme de notre corps à une forme objective », tandis que, selon Lotze, « il n'est pas de forme en laquelle notre fantaisie (imagination) ne puisse s'incorporer, en sympathisant avec elle ». L'acte de « l'*Einfühlung* » n'est, à notre avis, qu'un mode indispensable de la perception ; il est, en quelque sorte, notre sens intégral, dont l'étude scientifique n'appartient qu'à la physiologie. Celle-ci l'a cependant, jusqu'à présent, complètement ignoré...

Wölfflin conclut que, bien que Volkelt ait devancé ses prédécesseurs, il n'a pas expliqué mieux qu'eux le phénomène en question. Néanmoins Wölfflin est d'accord avec lui et proclame une des plus grandes vérités esthétiques en disant, comme Volkelt : « *les affections corporelles que nous ressentons en contemplant les œuvres architecturales ne peuvent pas être niées* » (p. 8, op. cit.). Cependant, cette observation scientifique contredit le point de vue psychologique de Wölfflin, qui devient de plus en plus physiologiste. Cette contradiction avec son point de vue psychologique¹ est encore plus manifeste lorsqu'il dit : « Les colonnes puissantes effectuent en nous des *innervations énergiques*. La *respiration* est commandée par la largeur ou l'étroitesse des rapports spatiaux ; l'innervation se fait alors en nous, comme si nous étions nous-mêmes ces colonnes qui portent ; nous respirons profondément et pleinement comme si notre poitrine était aussi large que ces halls que nous contemplons. Ce passage appartient à la science et non à la psychologie. A la méthode conceptuelle dans l'explication de l'*Einfühlung*, Wölfflin substitue la méthode physiologique, celle qui s'occupe non plus des concepts, mais des faits réels, des faits organiques. Et, c'est là une importante contribution à l'esthétique scientifique.

Sur l'asymétrie, notre auteur s'explique non moins physiologiquement. « L'asymétrie, dit-il, est perçue souvent par nous comme une *douleur corporelle* ; devant un objet asymétrique, il nous semble qu'il nous manque un membre », etc.

¹ Le titre de son ouvrage : *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* l'indique suffisamment !

Et, voulant tout expliquer par l'*Einführung*, il conclut : « L'impression architecturale n'a rien à faire avec les yeux ; car elle repose essentiellement dans le sentiment corporel » (p. 9). Cela est faux, puisque :

1^o les yeux, appartenant à notre corps, sont aussi corporels ;
 2^o les yeux, comme tous les sens, font un appareil complet avec le cerveau, sans lequel il n'y aurait aucune perception, de même que sans l'intermédiaire des sens notre cerveau ne recevrait rien du monde extérieur ;

3^o l'étude, par exemple, des mouvements des yeux, montre que le phénomène esthétique se produit toujours quand les lignes se meuvent d'une façon qui correspond à la nature de ceux-ci. Par conséquent, les yeux ne sont pas des éléments négligeables ; ils représentent, bien au contraire, les facteurs les plus importants de l'acte esthétique.

Wölfflin met dans la bouche d'un défenseur supposé du rôle de l'œil dans l'acte esthétique les paroles suivantes : « Nous devons nous représenter l'excitation du nerf optique relâché comme une *excitation des nerfs moteurs*, causée par la *contraction de certains muscles* » (p. 9, op. cit.). Remarquons en passant que ce sont les nerfs qui font contracter les muscles et non les muscles qui font contracter les nerfs.

S'adressant maintenant au partisan de la thèse de la *Selbstversetzung*, Wölfflin lui demande comment il s'y prendra pour expliquer cet acte « obscur et incompréhensible ». Il répond que ce partisan l'expliquera par la « transposition des expressions humaines dans les objets ». C'est là, selon Wölfflin, une théorie vivement défendue de son temps et que l'on peut résumer comme ceci : « l'intelligence, c'est-à-dire la compréhension de l'expression humaine, intervient parce que nous avons vécu et éprouvé ». C'est juste et l'on ne comprend pas pourquoi Wölfflin trouve alors que l'acte de la *Selbstversetzung* est « incompréhensible et obscur »...

Cela posé, Wölfflin déduit les conclusions suivantes :

1^o L'expression est plutôt l'apparence (*Erscheinung*) corporelle d'un processus psychique et ce processus « ne consiste pas seulement en des tensions des muscles du sens de la vue ou en des mouvements des extrémités ; il s'étend à l'organisme tout entier ».

C'est juste, mais quelle erreur de voir dans ce phénomène purement physiologique un processus psychique ! Quelle con-

fusion entre le psychique ou conceptuel et le physiologique ou réel !

2^o « Lorsqu'on imite l'expression d'une affection, dit-il, on se place, immédiatement, dans la même affection ». Cette observation est parfaitement juste.

3^o « L'imitation involontaire » des expressions d'autrui et, par suite, la transmission des mouvements de l'âme (*Gemüths-bewegungen*) est une chose facile à observer. Ainsi les enfants ne peuvent voir quelqu'un pleurer sans pleurereux-mêmes, etc. Si quelqu'un « nous parle avec la voix enrouée, nous expectorons ».

Ce sont là des exemples très bien observés. La cause de ces phénomènes réside simplement dans l'acte d'imitation, qui est l'acte indispensable de notre perception du monde extérieur ; c'est un sens intégral par rapport aux sens proprement dits (les yeux, les oreilles, etc.) qui ne sont que les sens particuliers et intermédiaires.

Wölfflin constate avec raison l'influence de l'*habitude* dans l'acte d'imitation. L'habitude « nous fait perdre, dit-il, cette sympathie corporelle, de sorte que nous considérons les formes expressives de notre prochain comme des *jetons*, dont nous connaissons la valeur par expérience » (p. 10). Voilà une observation géniale. Mais, Wölfflin ne connaît pas la cause de ce phénomène, qui est, malheureusement, encore du domaine de la psychologie. La cause du phénomène appelé « habitude » se trouve, à notre avis, dans l'altération de l'organe récepteur par l'usure due à l'emploi fréquent et toujours le même. Cette altération fait que l'organe ne réagit plus comme au commencement et qu'il réagit de moins en moins à mesure qu'on l'emploie. Ainsi, on connaît bien l'indifférence d'un chirurgien, d'un dentiste ; elle est due à la non-réaction, à la non-sensibilité des organes récepteurs. Selon Wölfflin, « il reste pourtant une excitation que nous ne pouvons pas éteindre » et c'est le cas de toutes les excitations concernant « les organes intérieurs quand ils sont touchés sympathiquement ». Ce sont, selon lui, surtout les « mouvements de la respiration » qui représentent la plus grande sensibilité de ces *excitations internes* : « Le rythme de la respiration que nous observons chez les autres, dit Wölfflin, se transmet très facilement à nous. C'est un fait fort important, parce qu'il s'agit de la respiration, de l'organe le plus immédiat de

l'expression » (p. 11, op. cit.). Voilà qui est parlé scientifiquement ! Wölfflin se demande cependant où trouver un point d'appui à cette thèse de la « sympathie corporelle ». Question qui étonne, car peut-on chercher un meilleur point d'appui que celui de l'expérience ! C'est d'ailleurs d'elle que la physiologie a déduit les mêmes conclusions que celles de Wölfflin. Mais, dire que c'est la *respiration* qui est « l'organe le plus immédiat de l'expression » c'est bien arbitraire. A notre avis, ce serait plutôt le cœur. Claude Bernard¹ parle dans le même sens, en disant que « le cœur est le plus sensible des organes de la vie végétative ». La respiration est en rapport avec le cœur, tout comme celui-ci avec le cerveau. Or, étant donné que ce sont les centres nerveux, notamment le bulbe, qui commandent la respiration, on ne doit pas non plus les négliger dans cette étude.

Tout ce que Wölfflin a dit jusqu'à présent n'était que pour exposer une thèse physiologique ou plutôt psycho-physiologique qu'il se propose d'attaquer. Et il commence son attaque en se demandant où le défenseur de la sympathie corporelle trouvera son appui. Il s'étonne qu'on puisse soutenir que : « une violation de ce qui est normal serait sentie plutôt par l'œil ou par le sentiment, suivant l'expression habituelle, (des partisans de cette thèse) que par l'*intelligence* (*Intellekt*), puisque c'est celle-ci qui est capable de percevoir où se trouve la faute en question » (p. 11). La méthode de la recherche scientifique est celle qui va du simple au composé. Cela dit, il faut commencer, à notre avis, par étudier les sens (notamment l'œil), d'autant plus que nous ne les connaissons pas encore suffisamment. L'intelligence ne sera donc que le dernier objectif dans cette recherche, car *Nihil est intellectu quod non prius fuerit in sensu*.

Wölfflin se demande ce que répondra le défenseur de la « sympathie corporelle » si l'on lui objecte que cette *sympathie* n'existe plus dès qu'il s'agit de « l'intuition esthétique » et que l'imitation de l'expression de la physionomie humaine n'a lieu que dans un « moment involontaire », moment « où l'homme s'oublie et où il se noie complètement dans l'objet » ? Il répondra, d'après Wölfflin, par une autre objection égale

¹ Claude Bernard : *Physiologie du cœur* (p. 359 de la *Science expérimentale*).

ment juste, que voici : « l'intuition esthétique exige précisément cette absence de la volonté, cette suppression du sentiment personnel ». Wölfflin ajoute, toujours au nom du défenseur de la « sympathie corporelle » : « celui qui ne possède pas la faculté de cesser, de temps en temps, de penser à soi, ne sera jamais capable de jouir d'une œuvre d'art ». Cependant, au sujet de l'acte esthétique dit *Einfühlung* (ou sympathie symbolique, imitation, etc.), Wölfflin n'est pas d'accord avec l'homme attaqué ; il soutient que « c'est là non un phénomène *physiologique*, mais un phénomène *psychologique*, fondé sur la parenté de l'état d'âme moral avec l'état d'âme esthétique ». Des mots et rien de plus. Comme preuve il cite la *pitié* que cet « état d'âme » présume et suppose. La pitié, selon Wölfflin, représente, « au point de vue psychologique, le même processus que la sympathie symbolique » (p. 11, dans la remarque). Soit ! Seulement, pourquoi au « point de vue psychologique », alors qu'il s'agit d'un phénomène physiologique ?

Ainsi, on connaît bien le phénomène contagieux du bâillement, de même que celui de la sécrétion des glandes salivaires lorsqu'on regarde quelqu'un sucer un citron... Ce sont pourtant bien des phénomènes physiologiques !

En introduisant « l'état d'âme moral », Wölfflin n'a fait qu'embrouiller davantage le problème en question.

Continuant son attaque contre le défenseur de la « sympathie corporelle », Wölfflin objecte : « En ce qui concerne le sublime, notre défenseur se verrait contraint à avouer que ce concept est exclu de sa théorie ». Wölfflin se trompe et montre qu'il n'a pas compris la théorie de l'*Einfühlung*. Car le sublime architectural se trouve dans la grandeur et lorsque nous sommes sous la coupole de Saint-Pierre de Rome, nous respirons à pleins poumons comme si notre poitrine s'était élargie et était devenue aussi grande que la coupole. Cela prouve que nous nous *identifions avec elle*.

Après ce préambule où notre auteur a confondu le point de vue physiologique avec le point de vue psychologique, de telle sorte que l'on ne sait au juste quel est au fond son point de vue personnel, il passe à l'architecture en concluant de ce qui précède : « On ne peut pas nier le droit de comparer la conception de l'expression humaine avec celle des formes

architecturales ». « Cette comparaison, ajoute-t-il, aura lieu partout où nous rencontrons des objets dans des situations pareilles à celles qui appartiennent à notre être ; c'est-à-dire toutes les fois que nous rencontrons des corps ». Une telle conception de l'*Einfühlung* nous paraît un peu confuse, à cause surtout du terme « comparaison ». L'acte de l'*Einfühlung* est un acte immédiat, spontané, voire inconscient où la « comparaison » ne peut jouer aucun rôle.

Mais Wölfflin se demande : « Qu'y aurait-il de gagné, si nous arrivions même à prouver que notre corps subit les changements qu'un objet nous communique, changements qui correspondraient à l'expression de l'état d'âme ? » A notre avis, il y a tout à gagner ; car la seule méthode scientifique dans l'étude de cet acte se trouve précisément dans la physiologie, et non dans la psychologie, dans « l'état d'âme » de Wölfflin.

Notre auteur se demande : D'où faut-il partir, et quelle méthode faut-il adopter dans la recherche de l'esthétique architecturale ?

Puis il se pose trois questions, que voici :

1^o L'affection corporelle est-elle une condition pour qu'un état d'âme (*Stimmungseindruck*) se produise ?

2^o Les sentiments sensuels ne seraient-ils plutôt pas une simple suite de représentations vivaces dans l'imagination ?

3^o Le psychique et le physique vont-ils ensemble ?

Au point de vue scientifique, la première et la troisième question seules sont intéressantes, la deuxième étant du domaine purement psychologique.

A ces trois questions Wölfflin répond : « Notre organisation corporelle est la forme sous laquelle nous concevons tout ce qui est corporel ». C'est là le point de vue nettement physiologique, malgré que Wölfflin ait intitulé son œuvre : *Vers une « psychologie » de l'architecture* ; et ait combattu plus haut la conception physiologique. Cette dernière représente, à notre avis, le seul moyen d'étudier les phénomènes esthétiques scientifiquement. Wölfflin déduit de sa réponse la conséquence suivante : « Les éléments fondamentaux de l'architecture — la matière et la forme, la pesanteur et la force — sont déterminées par des expériences que nous avons faites avec nous-mêmes ». Voilà qui serait une explication physiologique de l'*Einfühlung*. Notre auteur tient à préciser,

en ajoutant : « les lois de l'esthétique formelle sont tout simplement les conditions sous lesquelles un bien-être organique nous paraît possible. Ainsi, l'expression qui se trouve dans les démembrements horizontal et vertical est empruntée à la structure organique de l'homme ». Cela est juste quoique insuffisant et peu clair. Ce qu'il faut retenir, c'est le fait que la psychologie n'intervient pas dans cette proposition de notre auteur, qui est en même temps sa proposition fondamentale.

Wölfflin avoue que son étude de « l'impression architecturale » n'est pas complète ni analysée à fond et qu'il faut y ajouter encore d'autres facteurs, tels que la couleur, l'association, puis les facteurs provenant de l'histoire, de la destination de l'édifice, etc. Notre auteur se borne à étudier ce qu'il considère être l'essentiel, le noyau de « l'impression architecturale ». Il commence par « les analogies des sensations provoquées par des lignes ». Cette « analogie » est, de son propre aveu, empruntée à Wundt¹ ; elle concerne les rapports de parenté qui existent entre les sensations des sens disparates, comme par exemple entre le *son grave* et la couleur *foncée*. Wölfflin parle à son tour des *lignes froides* et des *lignes chaudes*, prenant comme exemple, pour les premières, les gravures sur acier, et pour les autres les gravures sur bois. Il ajoute que ces sensations ont un équivalent dans les sensations tactiles du *dur* et du *mou*. Soit, mais à quoi ces analogies nous servent-elles ? Il eût mieux valu s'occuper d'un seul sens notamment du sens de la vue qui est le plus intéressé quand il s'agit de lignes et de couleurs. Pourquoi compliquer le problème qui l'est déjà assez sans cela ?

Wölfflin revient à son analogie avec la musique, qu'il a annoncée au commencement. Cette analogie est, à notre avis, inutile et ne fait, comme les autres analogies, qu'embrouiller le problème. C'est vouloir expliquer l'inconnu par l'inconnu ; car nous ignorons autant l'esthétique de la musique que celle de l'architecture. En outre, la première ne concerne pas le même sens que la dernière. Cependant, Wölfflin soutient que, pour les lignes, l'analogie avec la musique est on ne peut plus claire. Il compare les lignes ondulées au *trémolo* ; la ligne droite lui apparaît comme absolument calme ; les sons stridents (*Pfeifentöne*) exercent selon lui un effet très aigu

¹ Wundt : *Physiol. Psychologie* (I^{er}, 486 ff.)

(*sehr spitz.*) Observations intéressantes, mais qui n'expliquent rien. Au lieu de passer sur ce domaine esthétique étranger qu'est la musique, Wölfflin aurait mieux fait de nous démontrer que l'architecture est l'*art du temps*, en prenant comme exemple le rythme des colonnes. L'analogie avec la musique n'était donc point nécessaire. Schelling qui s'est, le premier, occupé de cette analogie, a soutenu que l'architecture est de la musique figée, ce qui revient à dire : L'architecture serait donc, pour lui aussi, l'art du temps, par le fait seul qu'elle ressemble à la musique, et peut être comparée à cette dernière.

En résumé, cet article ne répond pas à son titre ; il ne nous a pas donné « des fondements psychologiques » ; il nous a fourni, par contre, quelques observations physiologiques, intéressantes d'ailleurs. Wölfflin, somme toute, oscille visiblement entre le point de vue physiologique et le point de vue psychologique ; il est dualiste et son œuvre appartient à la psycho-physiologie.

C. OBJET DE L'ARCHITECTURE.

Wölfflin commence par la matière, la définissant comme « lourde et poussant vers le bas ». C'est la théorie de Schopenhauer, théorie statique qui n'a rien de commun avec l'esthétique. Il est juste de dire que notre auteur subit seulement l'influence de cette théorie ; mais qu'il est loin de l'accepter en bloc. Car, tandis que la théorie de Schopenhauer est objective, physique ou statique, bref sans aucun rapport avec l'homme, ce facteur unique des phénomènes esthétiques, celle de Wölfflin est basée sur la théorie de l'*Einfühlung*. Elle est donc esthétique, elle part du sujet et non de l'objet. La preuve en est dans ces paroles : « Nous connaissons la puissance de la pesanteur de *par notre propre corps* ». Cependant en se demandant : « Qu'est-ce qui nous fait tenir debout ? » et en y répondant que c'est : « la force opposée que nous pouvons appeler la volonté », Wölfflin abandonne le point de vue physiologique et s'égare dans les ténèbres métaphysiques de la « volonté ». Au point de vue physiologique on répondra que la cause de notre position verticale se trouve dans les canaux semi-circulaires, qui sont le siège du sens de l'équilibre.

Wölfflin embrouillera encore davantage le problème en appelant cette volonté schopenhaurienne « la puissance de la forme » (*Formenkraft*), ce qui est presque inintelligible. Jugeant d'ailleurs son exposé suffisant, il donnera la définition suivante de l'architecture : « C'est dans l'opposition entre la matière et la puissance de la forme, opposition ou contraste qui fait mouvoir tout le monde inorganique, que se trouve le thème fondamental de l'architecture ». Cette définition ne diffère presque en rien de la théorie statique de Schopenhauer. Point n'est besoin de prouver que cette théorie objective est esthétiquement fausse. Pour l'esthétique il n'y a qu'un monde, c'est le monde vivant. Or, pour elle, tout est vivant, d'où il suit que la division en deux mondes : inorganique et organique est arbitraire. Elle est, peut-être, commode pour les recherches ; mais, esthétiquement, elle n'est pas vraie. Prétendre que c'est dans cette théorie statique que se trouve le thème fondamental de l'architecture, comme l'a soutenu aussi Schopenhauer, est un point de vue non moins faux ; et l'architecture gothique suffit à le prouver. Wölfflin précise cependant sa définition en ajoutant que « l'intuition esthétique transmet aussi cette expérience, qui est la plus intime de notre corps, à la nature privée de vie ». Il recourt aussi à la théorie de l'*Einfühlung* et arrive à corriger la théorie objective de Schopenhauer en la transformant en une théorie subjective. Cependant, en introduisant l'expression : « l'intuition esthétique », qui n'explique rien, Wölfflin n'a fait qu'obscurcir ses propositions. Il eût fallu s'en tenir à la « sympathie corporelle » ou à « l'affection corporelle », termes qui sont si proches de la science, au lieu de s'égarer dans les ténèbres conceptuelles, dans des notions aussi abstraites que celle de l'intuition esthétique. Cette confusion n'est d'ailleurs qu'une conséquence inévitable de toutes les psycho-physiologies, dont les recherches oscillent timidement entre la psychologie et la science.

Ayant ainsi défini l'architecture, Wölfflin s'écrie orgueilleusement « J'ai fait le pas le plus décisif dans la voie qui me conduira à compléter l'esthétique formelle par des propositions plus vivantes ». Certes, elles sont plus vivantes que celles de Schopenhauer, dont il avoue d'ailleurs l'influence en disant : « La même chose a été tentée et faite par la théorie si admirée de Schopenhauer, si l'on juge d'après la proposi-

tion qu'il dit : « la pesanteur et la rigidité sont l'objet unique de l'architecture » (p. 15, op. cit.). La théorie de Wölfflin représente en vérité un progrès énorme sur la théorie de Schopenhauer. Il reproche à cette dernière de n'avoir pas étudié la question de « l'expression » ou de « l'effet psychique » ; mais d'avoir étudié seulement la question de la matière.

La théorie de Schopenhauer, que nous avons déjà suffisamment analysée et critiquée, est résumé par Wölfflin dans les trois points suivants :

- 1^o L'art représente les idées de la nature ;
- 2^o La matière architecturale représente, comme idées principales, la pesanteur et la rigidité ;
- 3^o Par conséquent, le but de l'art architectural est de représenter ces idées antagonistes d'une manière claire.

Wölfflin critique encore cette théorie en disant : « Peu importe la pauvreté dans la conception du contraste (troisième point) ; ce qu'il est très difficile de concevoir c'est le fait que Schopenhauer ait pu méconnaître que la rigidité (*die Starrheit*) d'une colonne grecque disparaît complètement dans l'intuition esthétique, pour s'y transformer au contraire en un élan vivace vers le haut ». Objection juste, car nous nous dressons avec la colonne, comme l'avait dit Lipps.

Toute l'attaque de Wölfflin consiste dans l'opposition de la théorie de l'*Einfühlung*¹ à la théorie statique de Schopenhauer.

Ainsi, il explique la tendance verticale de la colonne, par son « intuition esthétique » qui n'est autre chose que l'*Einfühlung*. Il conçoit cette théorie d'une façon physiologique en disant : « Je répète encore que la caractéristique de la pesanteur est empruntée à nos expériences corporelles sans lesquelles la notion de la pesanteur ne serait pas possible, de même que ce qui est contraire à la pesanteur est conçu en vertu de l'analogie avec l'homme, analogie organique ». Ce passage représente une acquisition scientifique pour l'esthétique, car il est entièrement physiologique ; son seul défaut est d'avoir confondu l'acte de la perception esthétique (*Einfühlung*) avec l'anthropomorphisme ou « l'analogie ». Car, tandis que l'analogie indique une réflexion, l'acte esthétique est un réflexe. Mais, malgré tout, c'est à Wölfflin qu'appartient la gloire d'avoir,

¹ Il est étonnant que cette théorie s'appelle chez Wölfflin « l'intuition esthétique » et non pas l'*Einfühlung* ou sympathie symbolique.

un des premiers, traité scientifiquement de cet acte et de l'avoir appliqué à l'architecture.

Mais, Wölfflin reste sous l'influence de la théorie de Schopenhauer et, revenant à sa « puissance de la forme », il dit : « Elle n'est pas seulement l'antithèse de la pesanteur ; elle n'est pas seulement une force qui agit verticalement ; elle est encore quelque chose qui crée la vie, elle est une *force plastique* (*vis platisca*). Le terme « puissance de la forme » est peu intelligible. D'ailleurs, il appartient à un domaine plutôt littéraire et philosophique que scientifique comme on le verra par la suite. Avant d'aborder de face ce concept dit « puissance de la forme » (*Formkraft*), Wölfflin commencera par l'étude du rapport entre la matière et la forme, en disant : « La forme jaillit de la matière comme une *volonté* immanente ». Et plus loin : « Dans chaque matière vit une *volonté* qui pousse vers la forme » ou, comme l'aurait dit Schopenhauer, « la volonté tend à se manifester ». Wölfflin ne ferait ainsi que répéter la théorie de Schopenhauer s'il n'ajoutait pas : « Les états de la pesanteur sont toujours liés à une diminution de la force vitale (*Lebenskraft*) : le sang circule plus doucement, la respiration devient irrégulière et haletante », etc. Ce passage, scientifique par excellence, affirme que Wölfflin, malgré ses excursions dans la métaphysique et dans la psychologie, reste, pour le plus grand honneur de la science, un physiologiste. Certes, il s'est servi de la volonté ; « mais il l'a traitée comme une volonté humaine projetée dans les choses » ; donc esthétiquement, et non pas, comme Schopenhauer, objectivement, c'est-à-dire en la traitant comme un physicien aurait traité la force appartenant à la matière inerte ou inorganique.

Wölfflin se montre également un savant par le fait qu'il n'accorde aux mots qu'une signification toute secondaire. Il dit avec raison : « Notre langue a, pour cela (pour les états de la pesanteur), des expressions telles que : la mélancolie, la dépression psychique », etc. ; mais il conclut que ces divers états doivent être appelés tout simplement « les états de l'absence de la forme », oubliant que les masses lourdes de l'architecture égyptienne, par exemple, sont aussi des formes. A notre avis, dès qu'il y a matière, il y a forme ; matière et forme sont des corrélatifs. En d'autres termes on

ne peut pas imaginer la matière sans forme, sauf en métaphysique, où la matière devient l'idée de la matière, c'est-à-dire où elle représente non un cas concret, une telle matière ; mais la matière en général. Les sens ne peuvent se rapporter qu'aux choses concrètes, dont les apparences font l'objet de l'esthétique. La géométrie et les autres sciences ont pour objet aussi les choses concrètes ; seulement celles-ci y sont traitées d'une façon objective, c'est-à-dire sans aucune intervention des sens, impersonnellement. Wölfflin qui s'est égaré dans la métaphysique conclut que « la matière fait, pour ainsi dire, abnégation de la forme », ce qui est absolument faux dans la réalité ; car la matière ne peut apparaître ni exister sans avoir une forme déterminée. Il ajoute aussi que « l'autodétermination est la condition de toute la Beauté », phrase peu intelligible.

On se rappelle que Wölfflin a mentionné l'esthétique formelle à propos de « l'intuition esthétique » (ou *Einfühlung*), bien qu'il n'ait jamais démontré en quoi consiste la différence entre le formel et le contenu. C'est maintenant que notre auteur se propose de parler du contenu : « Le contenu le plus profond de l'impression architecturale, dit-il, consiste en ceci : la pesanteur de la matière doit être vaincue, pour que, quelque puissantes que soient les masses, notre volonté puisse être nettement satisfaite ». Voilà donc la théorie de Schopenhauer qui revient ; un peu modifiée, c'est vrai ; mais encore erronée. Le lourd et le léger ne sont qu'un cas de l'expression et jamais « le thème unique » de l'architecture, comme l'ont prétendu Schopenhauer, et, après lui, Wölfflin. Les apparences dites « lourd » et « léger » doivent être considérées comme appartenant uniquement à l'esthétique formelle et ne peuvent résulter que de fautes de proportion ou d'exagérations capricieuses, etc. Il n'en sera pas de même dans l'esthétique de contenu où l'on fait un tombeau *lourd* à dessein, avec l'intention d'exprimer par là l'idée de la mort, qui se présente à l'imagination comme quelque chose de lourd, dépressif, etc. La volonté que Wölfflin a empruntée à Schopenhauer, renvoie le problème aux ténèbres métaphysiques, sans rien expliquer. Le lourd et le léger ont une toute autre signification dans l'esthétique. Ils n'ont rien de commun avec la pesanteur physique. Ainsi, une cathédrale gothique

est pesante physiquement tandis qu'elle ne l'est pas du tout esthétiquement. Au point de vue esthétique, elle s'élance vers le ciel, grâce à son verticalisme qui conduit nos yeux du bas vers le haut, vers Dieu !... D'ailleurs la matière n'est même pas nécessaire pour l'esthétique architecturale ; elle est nécessaire seulement pour la réalisation d'un projet qui, dès qu'il est dessiné sur le papier, appartient déjà à l'esthétique, laissant voir tous ses défauts et toutes ses qualités esthétiques. Un projet laid, disproportionné, ne sera certainement pas corrigé par l'exécution. »

Passant à l'architecture gothique où la théorie schopenhauerienne s'évanouit complètement, Wölfflin se voit obligé d'abandonner l'explication de cette architecture par la théorie de la pesanteur et dit : « Le gothique répète, dans ses parties, *toujours les mêmes modèles* : les tours, les *fiale*, les pignons (*Wimperg*) ; bref il offre une multitude de membres qui sont égaux ou *semblables* l'un à l'autre ». Cette observation de Wölfflin est juste ; mais on ne peut pas en dire autant de sa conclusion : « le gothique reste en arrière de l'antiquité, qui ne répète rien et n'a qu'une colonnade, qu'un entablement, qu'un tympan » (p. 19, op. cit.). La science de l'esthétique ne doit pas avoir de préférences, puisque celles-ci appartiennent au goût personnel. Les propositions de Wölfflin sont personnelles et montrent qu'il a ignoré que c'est dans le semblable (ou le perspectivisme) que se trouve l'harmonie. Par sa variété de formes l'architecture gothique représente une composition beaucoup plus riche que celle du temple grec, qui est faite de la répétition d'une seule et même colonne. D'ailleurs le simple n'est pas le cas unique de la beauté, comme le pense Wölfflin, qui se trompe également en attribuant au temple grec seulement trois éléments. Car Thiersch nous a révélé que le temple grec est composé de membres semblables et que c'est dans cette ressemblance ou analogie que se trouve la condition de son harmonie.

D. LA FORME ET SES MOMENTS.

Wölfflin se montre de plus en plus éclectique ; car tandis, que pour son *Objet de l'architecture*, il a suivi l'idée de Schopenhauer, il suivra, pour ce qui concerne la forme, celle de Friedrich Theodor Vischer.

La théorie de l'*Einfühlung*, qu'on trouve chez Wölfflin, tire, probablement, son origine de Vischer, qui a soutenu, dans son esthétique, la théorie de l'*Einfühlung* inconscient (« unbewusste Einfühlen », « Leihen », « Unterlegen »). Wölfflin, distingue, comme Vischer¹, deux moments extérieurs et quatre moments intérieurs de la forme. Les voici :

- | | | |
|-----------------------|---|---|
| A. Moments extérieurs | } | 1 ^o l'abornement de l'espace;
2 ^o la mesure qui correspond à la
force de tension de notre in-
tuition. |
|-----------------------|---|---|

Au sujet de ce premier groupe, notre auteur fait l'objection suivante : « Pour qu'une chose soit individuelle, il faut qu'elle soit bornée par rapport à son entourage ». C'est, selon lui, une condition *sine qua non* :

- | | | |
|-----------------------|---|---|
| B. Moments intérieurs | } | 1 ^o la régularité;
2 ^o la symétrie;
3 ^o la proportion;
4 ^o l'harmonie. |
|-----------------------|---|---|

Telles sont les catégories de Wölfflin concernant l'esthétique formelle. Ce sont donc des concepts esthétiques que notre auteur se propose de développer. Il commence par sa « proposition fondamentale » conçue ainsi : « Les moments de la forme ne sont pas autre chose que les conditions de l'être organique, dépourvues, comme telles, de toute signification, n'exprimant rien. En un mot, ils ne donnent que le schème de l'être vivant ». Toute obscure qu'elle est, cette proposition montre que Wölfflin reste fidèle à sa conception physiologique de l'*Einfühlung*.

La régularité est définie par lui : « le retour régulier de parties distinctes, mais égales ». Il emprunte à Vischer des exemples de la régularité : la colonnade, la répétition d'un modèle décoratif, etc. Sa définition cependant n'est exacte que géométriquement ; physiologiquement, d'abord nous ne voyons pas les colonnes comme égales ; ensuite elles ne sont pas dans l'espace, mais dans le temps, c'est-à-dire qu'elles représentent, pour l'esthétique, un rythme, soit uniforme, soit perspectif. Quant à la *Gezetzmassigkeit*², qui n'est autre chose que la régularité (*Regelmässigkeit*), c'est là, à notre

¹ Voir Vischer : « Kritische Gänge », V.

² En français : La conformité à la loi. Ce concept fut considéré par Aristote comme un des maîtres-concepts de l'esthétique formelle.

avis, encore un cas de rythme, avec seulement les membres disposés d'une façon spéciale.

Wölfflin prend, comme exemple de régularité, le carré ; il « n'a rien de commun, dit-il, avec notre organisme ; il ne nous plaît que par l'agréable forme de son être (*Daseinsform*) ; mais celle-ci ne représente aucune des conditions organiques générales de la vie ; elle n'est qu'une forme préférée par notre intellect » (p. 20). Une telle affirmation nous paraît inexacte ; la « surface esthétique », celle qui se rapproche du rapport de Zeising (3 : 5), se déduit directement de la physiologie optique. D'ailleurs tout ce qui n'est pas en rapport avec notre organisme ne peut pas appartenir à l'esthétique. En outre, nous ne voyons pas, subjectivement, un carré tel qu'il est pour la géométrie, ce qui prouve la différence entre la conception objective et celle qui est purement subjective. La beauté du carré est due à l'égalité des quatre côtés représentant quatre termes d'un rythme régulier. Wölfflin fait une remarque très juste en disant que la régularité (qui est, selon lui, contraire à la *Gesetzmässigkeit*) représente « une valeur, puisque notre organisme, selon sa construction, tend lui aussi vers la régularité dans ses fonctions » (p. 20, op. cit.). Il reconnaît donc qu'il s'agit du rythme, bien que ce terme ne figure pas dans ses éléments formels. C'est ce que Wölfflin veut exprimer en disant : « Nous respirons régulièrement, nous marchons régulièrement ; en un mot, toute activité n'est donc que l'imitation inconsciente de notre nature à nous, ce qui revient à dire que le beau est ce qui correspond à notre nature.

Passant aux pyramides, Wölfflin dit : « Une pyramide s'élève sous un angle de 45° et cela nous offre un plaisir purement intellectuel, auquel notre organisme reste absolument indifférent ». Autant dire, alors, que le phénomène intellectuel n'a rien de commun avec l'organisme, qu'il est, en un mot, immatériel ! Une telle conclusion serait inconcevable pour la science. De plus le phénomène intellectuel n'appartient même pas à l'esthétique. Que savons-nous de l'angle de la pyramide en la contemplant esthétiquement ? Rien ! Il s'agit uniquement de l'effet immédiat de ce monument, sans aucune intervention des concepts et, surtout, avant toute expérience ; il s'agit du « sentir » et non du « savoir ». Wölfflin précise sa pensée en disant : « l'organisme ne tient

compte que des rapports entre la force et le poids et ne donne son jugement que d'après cela ».

Le phénomène esthétique des pyramides repose à notre avis essentiellement sur le triangle, qui représente le schème même de la perspective. Plus ce triangle est étroit, plus nous nous dressons avec lui (car sa pointe n'est autre chose que le point de fuite de ses côtés) et plus il est bas et large, moins puissante devient sa tendance vers le haut ; nous le disons alors « couché », « déprimé », etc. Wölfflin se contredit lui-même en disant : « Pour la caractéristique ou l'expression d'une œuvre d'art ce facteur intellectuel est sans signification ».

a) *De la symétrie.* Wölfflin définit la symétrie comme Vischer et tous les deux la définissent en géomètres. Notre auteur, il est vrai, ajoute à cette définition non esthétique cette explication originale et de haute importance pour l'esthétique scientifique : « L'exigence de la symétrie dérive de la disposition de notre corps (p. 21) ; c'est-à-dire du fait que notre corps est lui-même symétrique, ou, plus précisément, du fait que nos sens et nos hémisphères cérébraux le sont. Quant à l'asymétrie, Wölfflin l'interprète scientifiquement : « Nous sentons, dit-il, un malaise, lorsque nous nous identifions — au moyen de l'intuition symbolique — avec l'objet asymétrique ; et il nous semble que la symétrie de notre corps est, elle aussi, dérangée » (p. 22). Toutefois, l'asymétrie, à notre avis, a sa raison d'être ; c'est un des cas de la perspective, celui des choses vues de biais. Les dispositions asymétriques, dans les compositions architecturales, ne sont, par conséquent, que l'imitation d'un fait de perspective ; (exemple : les villas, l'église Saint-Etienne-du-Mont, etc.) ; c'est pourquoi les phénomènes d'asymétrie : les statues ou les tableaux représentant la figure humaine vue de trois quarts, ne nous causent aucun malaise. Il en va de même des œuvres d'architecture où l'asymétrie produit un effet pittoresque, recherché surtout pour les villas.

b) *De la proportion.* — Wölfflin définit la proportion comme son maître, Vischer : « La proportion suppose l'inégalité et l'ordre qui maîtrise cette inégalité ».

Cette définition n'est pas exacte ; car, au point de vue

esthétique, « proportion » dit autant que « rapport ». Or, le rapport 1 : 1, prouve que « l'inégalité » n'est pas la condition unique de la proportion. De plus, il semble que Wölfflin confonde la proportion avec l'harmonie ; car, tandis que la première n'a besoin que de deux éléments, l'autre prend la première comme un seul de ses éléments, de sorte que l'harmonie devient la proportion des proportions. Cependant, étant donné que la proportion est l'harmonie des deux parties, tandis que l'harmonie est l'harmonie de plusieurs proportions, on peut supprimer, soit la proportion, soit l'harmonie, pour ne se servir que d'un seul de ces deux termes.

Vischer prétend à tort que la proportion ne vaut que pour le sens vertical et Wölfflin lui objecte, avec raison, que, si cela était vrai, « elle ne serait plus applicable aux surfaces qui, cependant, exigent aussi la proportion ». N'ayant trouvé aucune solution dans la définition de Vischer, Wölfflin recourt à Schopenhauer et déclare, dans le langage de ce dernier, que, dans le rapport $h : l$ (la hauteur comparée à la largeur), « le support doit être proportionné au poids ». Mais cette explication appartient à la statique et non à l'esthétique. Notre auteur s'en aperçoit aussi : « le problème du rapport entre le support et le poids, dit-il, ne peut être résolu que par la finalité, en vertu de laquelle le support doit être approprié à son but. C'est évident ; mais c'est un *principe physique* » (p. 23 op. cit.).

Passant au démembrement vertical, Wölfflin dit : « ici, l'on ne peut adopter un principe basé sur des nombres, puisque l'on se trouve en présence d'un rapport qualificatif entre la matière dont l'effet est dirigé de bas en haut et le poids auquel elle s'oppose... Nous trouvons alors les parties du bas lourdes, écrasées ; et celles du haut plus légères et traitées en général plus souplement ». Nous voyons que Wölfflin reste, malgré tout, fidèle à Schopenhauer ; car son explication ne sort pas de la statique. L'allusion qu'il vient de faire au « principe numérique » est dirigée probablement contre Zeising, qui, contrairement à Wölfflin, a essayé d'exprimer les rapports proportionnels par des nombres ($3 : 5 = 5 : 8$). Wölfflin oppose à cette expression numérique, qu'il trouve secondaire, son « rapport qualificatif », ce qui est vraiment un progrès ; car ce rapport dépend du *sujet* et n'est pas une relation objective ou quantitative

comme celle de Zeising. Toutefois Wölfflin semble ne pas comprendre le rôle des mathématiques dans l'esthétique, lorsqu'il dit : « Les lois de ces rapports échappent à toute détermination mathématique » (p. 23). C'est inexact et cela prouve en même temps que Wölfflin n'a pas cru à la possibilité d'une science de l'esthétique architecturale. Il est vrai que les mathématiques ne sont pas capables de nous *expliquer* les phénomènes esthétiques et que les rapports mathématiques ne sont pas les mêmes que les rapports subjectifs, c'est-à-dire les rapports apparences, mais il est non moins vrai que les mathématiques sont indispensables à la science pour fixer les phénomènes et en exprimer les lois.

Comme exemple de « rapports qualificatifs », Wölfflin cite l'architecture traitée à la « rustique » et il constate on ne peut plus justement : « qu'un étage en pierre, traité à la rustique, surmonté d'un autre égal en hauteur mais dont la surface est polie, ne fait pas l'effet d'être avec ce dernier dans le rapport 1 : 1 ».

Cette observation est la meilleure preuve qu'il existe une différence entre les rapports objectifs et les rapports subjectifs. Wölfflin ne l'explique pas et se contente d'appeler « qualificatif » le rapport entre ces deux étages égaux en hauteur qui nous paraissent inégaux. Pour nous, c'est une des preuves que l'architecture est l'*art du temps*. Nous l'avons démontré au moyen de la ligne partagée en deux parties égales, dont l'une est rayée et l'autre pas ; nous avons vu que celle qui est rayée paraît plus grande que l'autre. La cause de ces phénomènes se trouve dans la différence des durées que les yeux emploient pour parcourir ces deux parties de la ligne. De là la loi : plus le temps de contemplation est long, plus l'objet nous paraît grand. Autrement dit la grandeur d'un objet est proportionnelle au temps dépensé à le contempler. Telle est l'explication du phénomène observé par Wölfflin ; et l'on pourrait en citer bien d'autres obtenus non plus par le moyen des lignes, mais par celui des couleurs, par exemple le phénomène du palais des Doges.

Wölfflin termine son chapitre sur la proportion par l'étude du « semblable », terme qu'il emprunte à Wundt¹, et que ce dernier définit « la répétition des parties homologues ».

¹ Voir Wundt : « Physiol. psychol. » II, 186

Nous retrouvons là la théorie de l'analogie, que nous connaissons déjà depuis Vitruve et même depuis Platon (« le semblable est ami du semblable »), etc. et dont nous avons vu l'esthéticien August Thiersch faire une étude spéciale. Wundt trouve cette analogie dans le corps humain ; mais il ne nous explique pas en quoi elle consiste. Vitruve a parlé, lui aussi, de la proportion du corps humain qu'il considère comme un modèle pour les proportions architecturales : mais sa recherche n'a eu d'autre but que de trouver des rapports numériques, c'est-à-dire des rapports de grandeur entre les parties du corps humain, comme l'aurait fait un géomètre. (la hauteur de la tête, par exemple, serait, selon lui, le $1/8$ de la hauteur totale, etc.).

La valeur de la conception de la proportion de Wölfflin se trouve dans ses : « rapports qualitatifs », qu'il a su distinguer des rapports géométriques, ou *quantitatifs*. Au sujet de « l'analogie dans le corps humain » de Wundt, il dit que les rapports qualitatifs sont dépendants de la constitution organique. Wölfflin n'a cependant pas suffisamment expliqué sa théorie des « rapports qualitatifs » ; il n'en a pas fait une seule esquisse.

c) *De l'harmonie.* — Wölfflin, tout comme son maître Vischer, a confondu la proportion avec l'harmonie : « l'harmonie, dit-il, est le moment le plus mystérieux de la forme ». Pourquoi de la forme, puisque l'harmonie concerne la composition, dont la forme n'est qu'une partie ? En réalité, l'harmonie régit le rapport des parties, tandis que la proportion ne concerne qu'une partie¹. Wölfflin définit l'harmonie comme son maître Vischer : « L'unité vivement mouvementée d'une multiplicité qu'on peut clairement distinguer ». Des mots, des concepts ! Wölfflin l'avoue, en disant que l'harmonie « n'est qu'un concept ». Pour Kant, l'harmonie est un système, c'est-à-dire, explique Wölfflin : « l'unité des parties diverses sous une idée » (p. 24, op. cit.). Cela est exact et Wölfflin

¹ Il est étonnant de constater que la théorie de la musique ignore la proportion, c'est-à-dire, les rapports harmonieux d'un tout. La musique ne connaît que l'harmonie du tout. C'est là un défaut. Dire : « Un morceau de musique est harmonieux », c'est dire que ses parties sont dans un certain rapport dont résulte l'harmonie. Mais, si l'on prenait une partie de ce morceau de musique (un accord par exemple), on devrait parler aussi de son harmonie à lui. Cette dernière correspondrait donc à la proportion en architecture. C'est alors seulement que l'on trouverait la correspondance avec la proportion en architecture.

n'a pas compris qu'il en est de même dans l'architecture, où l'idée fondamentale est remplacée par la *forme fondamentale*, de laquelle se déduisent, au moyen de la perspective, toutes les autres sciences du semblable. Il n'a pas compris cela, puisqu'il a condamné le gothique, dont l'harmonie est due à l'application parfaite de ce principe.

L'affirmation de Wölfflin : « l'expression n'existe pas dans l'harmonie ; elle signifie seulement ce que l'on pourrait appeler la pureté de la forme », nous semble gratuite. Car :

1^o l'harmonie ne concerne pas la forme, mais la composition et le rapport des formes ;

2^o on ne peut pas nier l'expression d'une œuvre harmonieuse ; elle peut exprimer le calme, la majesté etc.

La loi de l'harmonie n'est autre que la loi du semblable. Si, par exemple, nous partons d'une forme lourde, nous aurons une forme harmonieuse en faisant toutes les autres formes aussi lourdes que la forme lourde initiale (« tout est lourd », dit-on) ; de même si nous partons d'une forme légère, toutes les autres formes devront être également légères. Par conséquent, c'est dans le « lourd », le « léger » ou « l'équilibre » que l'architecte doit chercher l'expression de l'harmonie. Ajoutons que la désharmonie peut également servir d'expression (par exemple pour une maison de fous).

Dans son explication de l'harmonie, Wölfflin recourt aussi à Thiersch, en disant que cet esthéticien a démontré (voir Thiersch, *De la Proportion*) qu'il s'agit d'une impression *organique* consistant « dans la répétition des mêmes proportions dans les parties ». La nature, dit Wölfflin, poursuit la même loi dans ses créations. Cela ne peut être, à notre avis, qu'accidentel ; car la nature n'est ni le *juge*, ni la créatrice *consciente* du Beau.

d) *La caractéristique de la proportion.* — Wölfflin, donc, a pu résoudre le problème de l'harmonie ; il revient à la proportion, en se proposant, en même temps, de traiter les éléments expressifs de l'architecture. Ces éléments sont, selon lui :

- 1^o le rapport $h : b$ (la hauteur comparée à la largeur) ;
- 2^o le développement horizontal ;
- 3^o le développement vertical ;
- 4^o l'ornement.

On voit par là que Wölfflin n'a pas distingué l'esthétique formelle de l'esthétique de contenu (symbolique ou expressive). Il a plutôt confondu ces deux domaines, puisqu'il parle de l'expression là où il ne s'agit que de rapports formels.

Wölfflin commence cette étude en citant Hermann Grimm, qui disait : « l'apparence, dans l'architecture, consiste dans les masses, c'est-à-dire dans les rapports entre la hauteur et la largeur ». C'est là, selon Wölfflin, que se trouve toute la caractéristique d'une œuvre architecturale ; à notre avis, ce n'est qu'un moyen entre beaucoup d'autres. Quant au « facteur intellectuel » que Wölfflin voit dans les rapports $1 : 1$, $1 : 2$, $1 : 3$, nous avons déjà dit qu'il n'appartient pas à l'esthétique. Car, ce serait confondre le savoir et le sentir. Nous pouvons *savoir* qu'un rapport est $1 : 3$ (en le mesurant) ; mais pour *sentir* la beauté d'un tel rapport, nous n'avons besoin de rien savoir de ce rapport numérique, et d'ailleurs nous l'ignorons pendant la contemplation. Wölfflin se montre plus esthéticien lorsqu'il essaie d'expliquer le rapport $h : b$ comme le rapport entre « le repos et l'effort » (*Ruhe und Streben*) ; ce n'est, au fond, que le rythme qui, lui-même, n'est autre chose qu'une alternance entre la tension et la relaxation entre l'effort et le repos. Wölfflin reprend donc son langage physiologique ; il abandonne la théorie schopenhauerienne « du poids et de la force » et cherche maintenant à expliquer la « valeur expressive » des proportions par le rapport entre « le repos et l'effort ». C'est une preuve de plus que la proportion n'a aucun sens pour l'esthétique ; qu'elle est une notion géométrique, appartenant à l'espace, et que c'est le *rythme* qui doit remplacer, dans l'esthétique, le terme géométrique de « proportion » ; car, l'architecture est l'*art du temps* et non de l'espace.

Wölfflin continue à parler le langage scientifique en disant que, dans ce rapport entre le repos et l'effort, « le facteur physique est aussi capital ». Mais, il ne sait pas comment attaquer la loi numérique de Zeising qui n'est qu'un rapport géométrique ; et se contente de l'appeler « irrationnelle ». Cependant, il croit que la fameuse « coupe d'or » de Zeising peut être expliquée, elle aussi, par le rapport entre le poids et la force. Le voilà revenu à la théorie de Schopenhauer, ce qui montre une confusion absolue dans son esprit. Il

ajoute bien partout à cela son idée personnelle de la « *convulsion physique* » ; mais cela n'explique rien et ne fait même qu'augmenter la confusion.

Comme exemple des rapports entre h et b , Wölfflin prend le carré qui est, selon lui, « lourd » (*plump*) « pesant », « content », « simple », « débonnaire » (*gutmüthig*), « bête », etc.; il dit : « le repos et l'effort se trouvent et se tiennent, ici, dans un équilibre absolu » (p. 27, op. cit.).

Ce sont là des observations justes ; à condition toutefois de les appliquer non au carré géométrique, carré réel, objectif ; mais au carré esthétique, subjectif, carré d'apparence, qui est, objectivement, un *rectangle*.

Selon Fick¹, il faut qu'un œil expérimenté se mette à la distance de 4.500 mm., pour qu'un rectangle de 20 mm. de hauteur sur 22 mm. de largeur lui apparaisse comme un carré. C'est donc dans la physiologie qu'on doit rechercher l'explication de la coupe d'or de Zeising et non dans la géométrie. Pour Wölfflin, un carré « ne vaut rien » ; il nous laisse indifférents ou indécis quant à sa direction, c'est-à-dire que le mouvement de nos yeux, suivant sa silhouette, ne peut se décider franchement ni pour la hauteur, ni pour la largeur. Quant au rectangle avec le grand côté comme base, Wölfflin fait une observation juste en lui attribuant la tendance à « se coucher » (*Einfühlung*).

La conclusion générale de Wölfflin relative à la proportion est la suivante : « le rapport entre h et b interprété comme rapport entre la force et le poids (la pesanteur), c'est-à-dire comme rapport entre l'effort et le repos, a une grande importance pour l'expression ». Revenant de nouveau à Zeising et à sa « coupe d'or », Wölfflin dit « qu'elle donne, dans son rapport $h : b$, à peu près la mesure-moyenne conforme à l'homme », ce qui n'explique rien.

Passons au phénomène de la respiration et à son rapport avec l'esthétique, rapport dont notre auteur s'est beaucoup occupé. C'est par la « durée de la respiration » qu'il commence en déclarant que la correspondance entre les proportions et la mesure de la respiration est d'une grande importance. Il donne comme exemple la surface allongée d'un triangle vertical et observe qu'elle exprime un mouvement vers le

¹ *Zeitschrift für ration. Medizin*, Neue Folge II p. 8

haut, *sans respiration*. Un autre exemple concerne les lignes, où notre auteur distingue les lignes « promptes et alertes » et les lignes « calmes, souvent fatiguées », selon que notre respiration est plus vive ou plus lente. D'après lui, la largeur de l'oscillation correspond à la durée et sa hauteur à la profondeur de la respiration¹. Il est vrai que l'on ne pourrait nier le rôle de la respiration dans les phénomènes esthétiques, mais il est presque insignifiant lorsqu'il s'agit de l'architecture. Par contre, son importance est très grande lorsqu'il s'agit de la musique, où le mode de réception des sons consiste dans l'imitation par notre poumon de ces sons, avec lesquels nous rythmons ; nous montons avec les sons aigus et descendons avec les sons graves. Un instrument de musique est conforme à notre organe vocal, surtout un instrument à vent, qui imite notre voix. Le rapport avec la respiration est ici manifeste ; c'est la respiration qui détermine la durée d'une phrase musicale.

Mais, en architecture, quand Wölfflin cite, comme exemples des différentes respirations, les styles dorique, ionique et corinthien, il exagère le rôle de la respiration. Les phénomènes liés à ces exemples sont plutôt, à notre avis, du domaine du sens de la vue ; ils s'expliquent par les mouvements de nos yeux, les excitations de la rétine avec leur fréquence tantôt accélérée, tantôt ralentie, etc.

Ainsi, les formes gothiques, minces avec les espacements courts, donnent une fréquence accélérée des excitations visuelles ; tandis que le style dorique, avec ses colonnes et ses espacements larges, donne une fréquence moins grande, d'où son calme.

Une autre affirmation de Wölfflin, que les proportions « représentent les caractères des peuples » est juste et explique mieux les phénomènes esthétiques que la théorie du « milieu psychologique » de Taine. Seulement il faut remplacer le mot « caractère » par le mot « nature », pour que cette affirmation soit plus positive. En effet, la nature des Allemands, par exemple, se reflète, comme dans un miroir, dans les

¹ Nous trouvons dans la *Physiologie* de Hédon (8^e éd. Paris, 1921, p. 303) l'explication suivante de la respiration : « A l'inverse de l'*inspiration*, qui est active, et exige l'intervention de forces musculaires puissantes, l'*expiration*, dans la respiration calme, est purement passive et résulte du retour du thorax et du poumon, à leur état d'équilibre ».

masses lourdes et colossales de leur architecture. Elle rappelle la nature du peuple dorique, qui s'est manifestée dans le style dorique. C'est une preuve de plus que le beau est ce qui correspond à notre nature ; un artiste ne fait qu'imiter sa propre nature en créant son œuvre. Wölfflin mentionne à ce sujet le tympan, en disant que « dans l'histoire des proportions que représente le tympan, on pourrait retrouver tout le développement des conceptions du monde » (*Weltanschauung*). Cette proposition ne concerne que l'esthétique de contenu. Au point de vue de l'esthétique formelle, les lois des tympans (classique, roman et gothique) sont absolument indépendantes du contenu ; elles sont régies uniquement par l'harmonie formelle.

Les proportions gothiques, romanes et classiques embarrassent beaucoup Wölfflin ; et il recourt, pour les expliquer, à une solution philosophique, en introduisant le concept de la « proportion moyenne » comparable, selon lui, au ton moyen de la musique ». Or, cette « proportion moyenne » devient une norme, sur laquelle « les autres proportions sont modelées, à condition qu'elles restent en relation continue avec cette norme ». Cette « proportion moyenne » est, à notre avis, un concept de plus mais non une explication.

e) *Caractéristique du démembrement horizontal.* — Comme démembrement horizontal, Wölfflin ne mentionne que la symétrie. C'est un tort ; car la symétrie n'en est qu'un des multiples cas. Par symétrie, on doit entendre le rapport 1 : 1, rapport qui s'applique aussi bien au démembrement vertical qu'au démembrement horizontal.

Wölfflin, prétend « qu'une symétrie n'est pas expressive si son milieu n'est pas élevé », faisant, probablement, allusion au temple grec et à son tympan. Il oublie les édifices italiens, qui ne sont pas conformes à sa loi, mais qui sont néanmoins expressifs. Il conclut : « l'histoire des images architecturales est en parenté avec le développement des êtres organiques » ; mais il ne développe pas cette pensée.

Revenant au semblable, Wölfflin parle le langage de Thiersch, en disant : « Plus les parties sont semblables, moins elles sont subordonnées les unes aux autres » et : « cette subordination indique une créature plus parfaite », proposition vague, qui exigeait des explications ; Wölfflin n'en a

pas donné. Quant à la « double division » d'un corps symétrique, il s'y déclare opposé et mentionne le temple grec, dont les colonnes étaient en nombre pair, afin que les espaces soient *impairs*. Ici aussi, aucune explication n'est donnée.

f) *De l'asymétrie*. — Pour les édifices publics, Wölfflin, dit : « Nous exigeons aujourd'hui qu'ils soient symétriques ». La symétrie représente, selon lui, une « tenue digne et modérée ». Bien qu'au moyen âge, ses compatriotes allemands aient beaucoup travaillé dans l'asymétrie, notre auteur en est l'adversaire. Elle donne, d'après lui, « l'aspect gai, pittoresque et non le sérieux ». Et, il ajoute : « L'asymétrie ne peut être permise que pour les maisons particulières et pour les maisons de campagne ». Et, plus loin. : Notre temps aime l'asymétrie ; car le symétrique est ennuyeux, calme, etc. C'est au fond vrai, quoique nous ayons des édifices monumentaux asymétriques, comme, par exemple, Saint-Étienne-du-Mont (fig. 44), le Palais de la Paix à la Haye, etc. Wölfflin s'est montré un peu étroit dans sa manière d'apprécier la valeur esthétique de l'asymétrie ; un temple grec vu de côté nous donne une image asymétrique sans que cela porte atteinte à sa beauté monumentale. Les artistes n'ont fait, au fond, qu'imiter cette perspective de biais en créant leurs compositions asymétriques. Et c'est à cette imitation d'un phénomène naturel, que l'asymétrie doit sa beauté (Voir la fig. 44).

On se rappelle que nous avons dit, à propos de la régularité de Wölfflin, que c'est une question de rythme. Notre auteur n'arrive que maintenant à s'apercevoir de cette vérité : « La tenue de notre corps, dit-il, conditionne la circulation du sang et la respiration en réglant leur rythme. C'est donc en observant l'état d'équilibre, que nous arrivons à ce qu'on appelle, en architecture, la régularité d'une succession ». C'est un langage scientifique ; mais extrêmement vague et incomplet. Wölfflin y oublie le rôle des yeux, qui est non seulement plus important que celui de la respiration et de la circulation, mais de premier plan. Toutefois, Wölfflin a bien mérité de la science par ses explications physiologiques. Malheureusement il ne connaissait pas assez la physiologie ; en outre il était influencé par la tradition philosophique et

par des auteurs dont il respectait fort l'autorité. Ainsi, ici, il mentionne Semper qui exprime cette « régularité dans la succession » par le mot « eurythmie », concept bien obscur que nous avons hérité de Vitruve et qui a donné lieu à de multiples explications bien inutiles, puisqu'il se confond avec celui de l'harmonie. C'est la manie philosophique de la terminologie. Comme exemple de ce « rythme de la succession », Wölfflin mentionne « les colonnes du temple grec qui sont égales entre elles » et les triglyphes. Il observe que « l'espacement de ces derniers est soumis à la proportion $2/2$ ou $3/3$ » et que c'est en cela « que consiste leur rythme ». Remarquons cependant que, sauf à une distance assez grande, nous ne verrons jamais d'égalité entre les colonnes et entre les triglyphes, puisque la perspective les fait voir en raccourci. Pour Wölfflin, il ne s'agit ici que de mesure : « nous marchons, dit-il, plus facilement dans la mesure à trois temps que dans la mesure à quatre temps ». Ce fait se trouve, selon lui, dans un rapport très étroit avec le rythme des triglyphes. Voilà une observation bien intéressante, mais vague et incomplète. D'ailleurs, même en admettant cela, on ne voit pas non plus pourquoi la production du phénomène esthétique doit en résulter. Wölfflin, somme toute, a mieux observé les phénomènes esthétiques qu'il ne les a expliqués.

g) *Caractéristique du démembrement vertical.* — Etant donné que toute l'esthétique de Wölfflin repose sur la théorie de l'*Einfühlung*, il va sans dire qu'il essaiera ici aussi de l'appliquer. C'est ainsi qu'il conçoit l'élévation verticale comme « formation décroissante de la matière » (p. 36). Cette conception est à retenir, quoiqu'il faille savoir que les lois du développement vertical ou plutôt les lois de cette succession décroissante se trouvent dans la perspective, dans cette science qui émane de la nature de notre vision. L'exemple du palais Medici-Riccardi auquel il fait allusion, s'explique par le perspectivisme de ses étages. Quant à la distance des fenêtres, Wölfflin la compare à celle de nos yeux. Cette comparaison n'est due qu'à la théorie de l'*Einfühlung*.

Pour expliquer la base de la colonne, Wölfflin abandonne sa théorie de la « formation décroissante » et revient à la théorie statique de Schopenhauer qui, nous le répétons, est

étrangère à l'esthétique. La beauté de la forme d'une base repose non sur des lois statiques ; mais sur l'accommodation de cette forme au mouvement de nos yeux. Wölfflin revient aux fenêtres. Pour un édifice traité à la rustique, il interdit l'emploi des fenêtres larges, c'est-à-dire des grandes ouvertures. Cela est juste ; car l'effet visé par les *masses* serait anéanti par ces *ouvertures*, qui les domineraient. Pour les fenêtres des étages supérieurs, notre auteur observe que, si elles manquaient, l'édifice semblerait *aveugle*. Cette observation est également due à la théorie de l'*Einfühlung*. Prenant comme exemple le palais des Doges, où les étages supérieurs paraissent légers, malgré l'*absence d'ouvertures*, Wölfflin essaie d'expliquer ce fait par le dessin géométrique dont ces étages sont ornés. Il y a du vrai dans cette explication, mais elle n'est pas complète. L'effet léger des étages supérieurs est dû aussi, selon nous, à leur couleur claire et à leur couronnement dentelé. La couleur de ces étages, plus claire que celle du soubassement, est la perspective de la couleur de celui-ci. De même, le couronnement dentelé qui termine l'édifice et dont le rythme est vif par rapport au rythme plus lent du soubassement, est, lui aussi, la perspective du rythme du soubassement. Wölfflin explique cet effet du couronnement par la théorie de l'*Einfühlung*, en disant qu'il « rapproche l'architecture de l'organisation humaine ». Victor Hugo n'a-t-il pas fait la même observation en comparant les toits à des coiffures ? Cependant, au lieu de voir dans la pointe d'un édifice le point de fuite de la perspective, Wölfflin se contente de cette observation littéraire : « Cette pointe est aussi libre que chez l'homme, c'est-à-dire exempte de toute pression mécanique » ... En réalité, le problème concerne les mouvements de nos yeux qui aboutissent à cette pointe, à ce point de fuite. La forme triangulaire d'une composition architecturale n'est autre chose qu'un schème perspectif, dont le point de fuite se trouve au sommet du triangle.

Revenant aux fenêtres, Wölfflin les compare encore à nos yeux, en disant : « bien qu'une maison n'ait pas beaucoup de ressemblance avec un homme, nous trouvons dans les fenêtres des organes qui ressemblent aux yeux ». Si une maison, une villa par exemple, n'avait que deux fenêtres, on pourrait encore les comparer à nos yeux. Mais s'il s'agit d'une maison ayant une rangée de nombreuses fenêtres, la comparaison

paraît moins évidente. Nous pouvons ajouter à notre tour que toutes les petites fenêtres ressemblent aux yeux mi-ouverts, et les grandes aux yeux trop ouverts. Cependant, ce ne serait pas encore toute l'explication des fenêtres, dont l'étude nous ramène à celle des surfaces couchées ou debout et de leur rythme. Cette étude, Wölfflin ne l'a pas tentée ici. Nous nous souvenons qu'il a parlé de ces phénomènes à propos des surfaces.

Pour les comparaisons basées sur l'*Einfühlung*, nous croyons que l'exemple des portes est plus intéressant que celui des fenêtres. En effet, dans l'architecture moderne, nous avons trouvé des portes conçues dans le but d'imiter la bouche, fait qui montre un rapport entre une porte et cette dernière (fig. 45). Suivant toujours son idée de l'*Einfühlung*, Wölfflin observe que la partie au-dessus de la fenêtre ressemble à notre front. « Si ce front, dit-il, est poli, cela donne l'impression de la gaieté. » Nous pourrions, à notre tour, comparer le dessus de la fenêtre aux « sourcils ». Mais, toutes les observations présentées de cette façon, bien qu'elles ne soient pas absolument sans fondement, ne sont, en somme, que de la littérature. Nous ferons la même objection au sujet de la physionomie des édifices, laquelle peut être, selon Wölfflin, morne, gaie, etc.



Fig. 45.

Dans l'explication des fenêtres, Wölfflin revient, de nouveau, à son maître Schopenhauer, en disant, dans le langage de ce dernier : « la forme est l'action ; chaque fenêtre doit affirmer, et à chaque instant, l'action contre la pression de la matière ». Voilà de quoi intéresser un ingénieur ! Quant à l'arc ogival, Wölfflin le trouve moins gai que l'arc à plein cintre. Voilà, cette fois, un langage plus esthétique que celui emprunté à Schopenhauer. L'explication scientifique de ces deux arcs se trouve encore, à notre avis, dans les mouvements de nos yeux, qui suivent sans heurt la ligne de plein cintre, tandis qu'ils subissent un choc dans la pointe de l'arc ogival, choc dû au passage brusque d'une direction à une autre.

On pourrait aussi expliquer la forme de l'ogive par une sorte de perspective spéciale aboutissant à un point de

fuite représenté par la clef de l'arc ogival. C'est probablement pour cela que cet arc nous semble « tendre vers le haut » ou « déchirer le mur au-dessus de lui », comme l'observe Wölfflin, mais sans en donner la raison.

La supériorité de la théorie de Wölfflin sur celle de Schopenhauer est incontestable, surtout dans l'explication de l'architecture gothique, pour laquelle Wölfflin s'exprime ainsi : « Résoudre tout le bâtiment en des membres qui fonctionnent, cela veut dire : *vouloir sentir chaque muscle de notre propre corps* ». C'est toujours la théorie de l'*Einfühlung*. L'architecte gothique, à notre avis, agit sur l'homme par sa vive fréquence d'excitations, fréquence due à ses formes minces et à l'absence de surfaces larges. L'architecture égyptienne est calme, uniquement parce que le manque de détails et les surfaces larges produisent, au contraire, des excitations longues et uniformes.

h) *De l'ornement*. — En abordant le problème de l'ornement, Wölfflin se trouve, de son propre aveu, plus que jamais dans son élément. Il ne se demande ici qu'une chose : « Comment agit l'ornement ? » Il rejette comme « douteuse » la division de Wagner¹, selon laquelle il y a des ornements *décoratifs* et des ornements *constructifs*, et définit l'ornement comme « *l'expression de la puissance superflue de la forme* ».

La division de Wagner est, pour nous aussi, inadmissible, car :

1° l'ornement est une décoration, et alors « ornement décoratif » est un pléonasme ;

2° l'ornement constructif est un non-sens pour l'esthétique ; car il s'agit pour elle de beauté et non d'utilité, surtout lorsqu'il est question d'ornement.

Au point de vue de l'esthétique formelle, toute l'architecture est ornementale, qu'il s'agisse des formes géométriques ou des formes végétales. La question de la construction ne peut intéresser que l'ingénieur ; ce qui intéresse un esthéticien, c'est exclusivement la question de la beauté d'une figure, sans aucun égard à une autre valeur.

Wölfflin prend l'ordre dorique comme exemple de l'absence de formes décoratives, mais il oublie que le triglyphe n'est

¹ V. Wagner, article dans *Handb. der Arch.* IV, 1, 31 ss.

qu'une forme décorative, de même que les métopes, les gouttes etc. Reprenant le langage de Schopenhauer, il affirme que, dans l'ornement, la pesanteur est vaincue; mais cette affirmation n'a rien de commun avec l'esthétique. Quant aux acrotères, Wölfflin semble n'avoir pas compris leur rôle formel : « plus le tympan est haut, dit-il, plus importants doivent être les acrotères ». Les acrotères montrent très clairement le perspectivisme du temple grec, d'après lequel les côtés du tympan, y compris les acrotères, s'en vont vers leurs points de fuite de gauche et de droite (fig. 46). Ainsi, la hauteur totale du milieu (A M) devient, en allant à gauche et à droite $A^1 M^1$, de même que l'acrotère du milieu A M, devient, aux extrémités $A_1 M_1$, à cause du raccourcissement perspectif. Vitruve déjà avait aperçu qu'il faut faire l'acrotère du milieu de $1/8$ plus haut que ceux des angles;

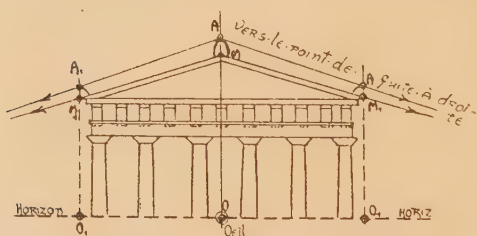


Fig. 46

mais il ne savait pourquoi. Wölfflin constate, dans le temple dorique, une certaine correspondance entre le nombre des figures du tympan et le nombre des triglyphes. Il donne comme exemple le temple

d'Égine, où, à 11 figures du tympan, correspondent 11 triglyphes. Wölfflin ne donne aucune explication de cette découverte. A notre avis, il s'agit du perspectivisme : les figures du tympan font la suite perspective des triglyphes. Le chapiteau dorique apparaît à notre auteur, comme à Botticher, écrasé. Et il ajoute : « il est important de se rendre clairement compte qu'une pression ne peut jamais produire un effet esthétique. C'est dans l'autodétermination (*Selbstbestimmung*) que se trouve la raison d'être des formes »; puis : « chaque forme doit avoir en elle-même une raison suffisante » (p. 43). Cette proposition semble être l'abandon complet de la théorie schopenhauerienne. Cependant, il n'en est rien. Wölfflin revient vite à la théorie statique de Schopenhauer en disant : « Il est opportun (*zweckmässig*), que le poids soit supporté par quelque chose de large ». D'après ce raisonnement, Wölfflin se verrait obligé de condamner une

fleur portée par une tige mince, de même que l'architecture classique, où la frise porte une corniche plus large qu'elle !

Wölfflin parle maintenant de l'abaque, empruntant son langage à Thiersch. « Pour moi, dit-il, ce qui importe le plus ici, c'est uniquement le fait que l'abaque est proportionnelle à l'entablement ». Wölfflin a voulu dire, sans doute, que l'abaque est semblable ou analogue à l'entablement. Il s'agit donc nettement de l'analogie de Thiersch ou de notre perspectivisme des formes, d'après lequel l'abaque n'est que la perspective de l'entablement. Les formes gothiques nous donnent le meilleur exemple de ce que nous avons appelé la « perspective du même » ou le « perspectivisme » des formes. Or, c'est dans le perspectif et dans l'identique que se trouvent toutes les lois de l'harmonie. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il s'agit ici de la perspective linéaire, discipline purement géométrique, ou d'un autre rapport géométrique ; il s'agit de la perspective « optico-physiologique » et de rapports que nous pouvons appeler « optico-physiologiques » ; car le phénomène esthétique est un phénomène humain et non un phénomène objectif ou géométrique.

A la fin de cette étude sur la proportion, Wölfflin cite le passage suivant de Goethe concernant l'amincissement de la colonne : « La nature humaine tend toujours vers ce qui est lointain jusqu'à dépasser son but. Aussi, est-il tout à fait naturel que, dans le rapport entre l'épaisseur et la hauteur d'une colonne, notre œil tende toujours vers ce qui est plus loin, donc plus mince ; l'esprit croit aussi sentir la hauteur et la liberté ». Qu'a voulu prouver notre auteur en citant ce mélange de philosophie et de poésie de son grand compatriote?...

i) *Les principes du jugement historique.* — Ces principes représentent le dernier effort tenté par l'esthétique de Wölfflin pour l'explication des phénomènes esthétiques, qui, jusqu'à présent, restait incomplète. Ici, comme partout ailleurs, nous rencontrons l'*homo mensura rerum* de Wölfflin, c'est-à-dire l'homme qui « sert d'étalon à l'architecture ». C'est dans cette conception qu'il faut voir toute la valeur de son œuvre. Seulement, cette conception de « l'homme étalon » est assez vague chez notre auteur. De plus, elle est inapplicable à l'architecture gothique, où l'homme est représenté comme

une figure très allongée, dans un but d'harmonie avec les autres formes aussi allongées que lui. Cet homme, qu'on peut appeler « l'homme gothique », ne correspondrait pas à « l'homme étalon » que Wölfflin prend comme modèle des proportions.

Passant aux styles, Wölfflin observe avec justesse que : « Un style architectural représente la tenue et les gestes des hommes d'une époque ». Le style Louis XIV nous donne une preuve parfaite de la correspondance entre un style et son époque. Selon Wölfflin, le costume suit la même loi. C'est vrai ; car l'homme ne fait que s'imiter dans son œuvre ; son œuvre est son miroir, d'où cette correspondance entre elle et lui. Il en est de même pour un peuple.

Wölfflin se perd dès à présent dans les observations littéraires. Ainsi, parlant du gothique, dans lequel Lübcke voyait du « spiritualisme », tandis que Semper l'appelait la « scolastique lapidaire », il s'exprime en ces termes : « Le spirituel est exprimé par la forme corporelle », ou « le spiritualisme n'a pas pu admettre que la matière puisse s'opposer à la volonté » (p. 47), etc. La suite de cet article contient cependant quelques comparaisons intéressantes. Notons celle d'après laquelle l'arc ogival ressemble à un crayon pointu, tandis que l'arc roman (plein cintre) ressemble à un crayon qui n'est pas pointu. Wölfflin observe que ce dernier à l'air de « ne rien vouloir », de « ne représenter aucune volonté ».

Il considère l'architecture aussi comme « l'art d'imitation » : « L'architecture, dit-il, a toujours et partout imité l'idéal des hommes ; cet idéal est exprimé dans la formation du corps et le mouvement de celui-ci ». Il cite comme preuve les formes des figures de Rubens en disant : « dans ces formes bat la même vie (*pulsiert*) que celle qui court à travers son corps ». Cela est vrai et confirme notre pensée, d'après laquelle l'artiste ne fait que s'imiter dans son œuvre ; il y imite sa propre nature ; il n'y fait que ce qui est conforme, que ce qui correspond à cette dernière. Qu'il s'agisse des formes ou des idées, elles ne sont belles qu'en fonction de cette correspondance avec notre nature et dans la mesure où elles lui sont conformes.

¹ V. Goethe : « Aufsatz über Baukunst » (1788).

CONCLUSION

On doit reconnaître que la méthode de recherches esthétiques envisagée par Wölfflin représente une haute valeur scientifique. D'après cette méthode : « L'intelligence organique de l'histoire des formes ne sera possible que lorsqu'on saura par quelles fibres de la nature humaine l'imagination des formes est créée ». Bien qu'abstraite, cette conclusion est profondément vraie. Elle montre que Wölfflin s'est rendu compte que c'est dans la *connaissance de la nature humaine* qu'il faut chercher l'explication des phénomènes esthétiques. Et s'il avait pu se débarrasser de la tradition philosophique et psychologique, il aurait rendu des services énormes à l'esthétique scientifique de l'architecture.

Le grand défaut de son œuvre consiste en cette influence philosophique dont il nous fournit tant de preuves :

Il a affirmé que : « les sciences psychiques (*Geisteswissenschaften*) n'ont pas encore besoin de pareils fondements » ; il veut dire de fondements physiologiques. C'est la négation même de tout l'effort scientifique, que nous avons vu jaillir de-ci, de-là, dans son œuvre, comme des étincelles de lumière dans les ténèbres conceptuelles de la psychologie. Cette négation est encore plus manifeste, lorsqu'il dit : « cette science psychique peut être uniquement recherchée dans la psychologie » ! Tout cela prouve que Wölfflin, en somme, n'a, dans sa recherche, aucune directive bien déterminée, aucune méthode fixe ; et qu'il n'a pas bien su, au fond, ce qu'il a voulu ; car il a maintes fois changé de méthodes et d'idées au cours de son travail. Cependant, il nous a donné un bon nombre d'explications *physiologiques* (les seules intéressantes), qui rendent incompréhensible son éloge de la psychologie. Peut-être cet éloge a-t-il pour but de justifier le titre de son œuvre¹, titre contredit par Wölfflin physiologiste.

Que Wölfflin n'ait pas compris où réside la possibilité de la science esthétique architecturale, il en donne la preuve lorsqu'il dit qu'on pourrait lui objecter que ses « conclusions relatives à l'art sont injustes, étant donné que le sentiment de la forme *change chez l'homme constamment* et que, par

¹ Rappelons, encore une fois, que son ouvrage porte le titre de *Zu einer Psychologie der Architektur*.

conséquent, les proportions, de même que les lignes, ne représentent pas pour l'homme toujours la même chose ». Mais il n'y a pas que l'homme qui change ; tout ce qui est change, le monde organique aussi bien que le monde inorganique.

Dans ces conditions, une science ne serait plus possible. Et pourtant la science est possible, à condition qu'elle soit basée sur le général et non sur le particulier. Car *il n'y a de science que du général*. C'est donc de l'homme genre ou homme normal et non de chaque homme individuellement qu'il s'agit dans la science de l'esthétique de l'architecture et Wölfflin est dans l'erreur quand il applique cette loi du changement à l'esthétique formelle de l'architecture ; car, elle concerne le sens de la vue, qui n'a pas changé, ne change pas, et ne changera pas. La preuve est, entre mille autres, la colonne classique. Il n'en est pas de même pour l'esthétique de contenu qui dépend des conceptions littéraires. Celles-ci changent et, avec elles, changent aussi les œuvres qui les expriment. La preuve que l'homme n'a pas changé anatomiquement est que nous comprenons les œuvres de nos ancêtres comme les œuvres de nos contemporains, les œuvres des autres peuples comme celles des nôtres. Certes, nous avons aujourd'hui les aéroplanes, le télégraphe et la téléphonie sans fil, etc. ; mais cette évolution concerne les choses et non pas nous-mêmes. Wölfflin s'exprime, lui aussi, en faveur de notre thèse, quoique d'une façon bien obscure, en disant : « Mais une fois l'organisation du corps humain connue, organisation qui est le dénominateur de tout changement, elle se prononce contre ce changement parce que *l'uniformité de la dite organisation* cache en elle-même l'uniformité du sentiment de la forme, » (p. 49). Dans tous les cas, nous sommes obligés de supposer cette uniformité, si nous voulons faire de la science. Car, aucune science ne serait plus possible si l'on se basait sur ce principe de l'éternel changement, comme le prétendait déjà Héraclite. Notons, cependant, que la dernière proposition de notre auteur montre une contradiction avec sa proposition antérieure, selon laquelle toute solution des phénomènes esthétiques doit être recherchée dans les « sciences psychiques », c'est-à-dire dans la psychologie.

Wölfflin termine son œuvre en accusant les matérialistes d'être dans l'erreur, parce qu'ils ont tenté d'expliquer

l'histoire des formes par les matériaux, le climat et le but. Reproche injuste¹, surtout pour ce qui concerne le but, c'est-à-dire l'idée. L'architecture de contenu n'est que l'incarnation matérielle de cette dernière. L'influence du climat ne peut être non plus niée : au contraire, elle représente un des facteurs principaux de la création artistique et de l'explication des œuvres d'art. L'œuvre de Wölfflin, malgré tous ses défauts, mérite, pour ces quelques observations et explications, d'être classée parmi les meilleures qui aient été écrites sur l'esthétique de l'architecture et leur auteur peut être considéré comme le plus grand esthéticien de cet art.

¹ Wölfflin l'avoue aussi dans un essai postérieur à sa *Psychologie der Architektur*, intitulé : *Das Erklären von Kunstwerke* (Leipzig chez Seemann), p. 13.

CHAPITRE V

L'ANGLETERRE

Parmi les peuples porte-parole de la civilisation, il n'en est pas un qui soit moins doué pour l'art architectural que le peuple anglais. Tandis que les Allemands excellent comme théoriciens de l'art et les Français et les Italiens comme artistes, les Anglais méritent peu notre attention, comme théoriciens de l'art et encore moins comme artistes. Cependant, il serait étonnant qu'un grand peuple comme le peuple anglais n'ait pas produit quelques esthéticiens de l'art architectural. Pour être juste, on doit citer les Ruskin¹, les Spencer² et surtout John Beltcher. La théorie de ce dernier nous a paru mériter une étude spéciale, les autres ayant été exposées ailleurs³.

THÉORIE DE JOHN BELTCHER

L'ouvrage de cet auteur intitulé *Essential in Architecture*⁴, est un des plus importants que l'on ait écrits sur l'esthétique de l'architecture en Angleterre. L'auteur s'y révèle à la fois théoricien et praticien, il se montre bien pénétré de son sujet ; c'est un professionnel qui connaît, par sa propre expérience, toutes les difficultés de la création, toutes les faiblesses et toutes les vertus de l'art architectural. Son cerveau a conçu cette œuvre d'après ce que ses yeux ont vu et observé et sa pensée, riche de floraisons, est fortement enracinée dans le réel. John Beltcher est un architecte et l'on sentira dans son œuvre que ce n'est pas un philosophe ni un poète qui parle d'architecture.

¹ *Les sept Lampes de l'architecture*, trad. de Cammaerts

² *Essai de morale, de science et d'esthétique*.

³ Voir *Introduction*.

⁴ *Essential in Architecture* (an Analysis of the Principles and Qualities to be looked in Buildings) traduit en français par M. Monod en 1912 sous le titre : *Les principes de l'Architecture*.

M. Monod, en traduisant son œuvre, a rendu un beau service à l'esthétique architecturale. Il a, ce faisant, contribué à éveiller un peu d'intérêt pour ce genre d'étude si peu goûté, ce dont le traducteur a, d'ailleurs, pleinement conscience. « En architecture, dit-il, toute l'éducation du public reste encore à faire ». Cela pourrait s'appliquer, ajouterons-nous, aux architectes eux-mêmes...

A. APERÇU GÉNÉRAL DE SA THÉORIE.

L'œuvre de Beltcher s'adresse au grand public, auquel il a voulu présenter, « sous une forme familière », assure son traducteur, les résultats d'une « érudition variée et les fruits d'une longue expérience du noble métier d'architecte ». Ce but, Beltcher ne l'a atteint que grâce aux multiples exemples dont il a enrichi son œuvre et qu'il a très souvent bien observés. Les figures, dans le texte d'une Esthétique, sont, à notre avis, de véritables expériences. Beltcher, il est vrai, ne nous donne pas d'autres explications que celles émanant de son goût personnel ; mais cela ne veut pas dire que ses observations ne nous soient pas précieuses et que la science de l'esthétique architecturale n'en saura pas tirer profit.

Le caractère essentiel de l'esthétique de Beltcher est celui de l'esthétique de contenu ; c'est-à-dire qu'il ne s'occupe guère que de l'architecture ayant des « fins idéales », de l'architecture expressive ou symbolique. La méthode de notre auteur est, nous l'avons dit, expérimentale ; elle procède selon le principe *exempla docuunt* ; elle s'attaque aux choses *in concreto*. Mais cela ne veut pas dire que Beltcher s'abstiendra de se servir des concepts esthétiques et des explications basées sur eux. Comme son traducteur, Beltcher est, lui aussi, dualiste. Il définit ainsi l'architecture : « C'est un art autant qu'une science ». A notre avis, l'architecture en tant qu'art n'a aucun rapport avec la science. Il est donc dans l'erreur. Mais, d'autre part, il dit, avec raison, que « l'attrait qu'exerce un noble ouvrage d'architecture dépend pour beaucoup des qualités innées du spectateur » (p. XIX). Certes, le don est, comme partout, la chose essentielle ; mais il faut ajouter qu'il ne se développe que par l'exercice. D'ailleurs, Beltcher dit lui-même que le but de son livre est de « servir de base, chez le lecteur, au dévelop-

pement d'un goût raffiné » (p. XX). En effet, avant qu'une science de l'esthétique architecturale apparaisse, la méthode *exempla docuunt*, était la seule méthode rationnelle, la méthode du choix et de la comparaison. Les exemples de Beltcher sont des exemples personnels, donc évidemment loin d'être scientifiques. Son lecteur sera obligé, par suite, de se fier au goût de ce maître. Mais un goût personnel ne peut faire loi. S'il en était ainsi, comment déciderait-on en présence de deux jugements contraires, comme ceux de Ruskin et de Wood, sur l'église Saint-Marc et le palais des Doges? Il n'y a de loi que la loi scientifique.

Beltcher incrimine l'indifférence du public pour l'étude de l'architecture ; c'est à tort ; cette indifférence est fort excusable ; car l'art architectural est le plus pauvre des arts et ne peut éveiller dans la masse le même intérêt que les autres.

Pourquoi vouloir forcer la nature humaine à aimer davantage ce qu'elle aime peu? Beltcher est davantage dans le vrai lorsqu'il s'élève contre l'idolâtrie irraisonnée pour les styles qui ont fleuri et disparu... Cette idolâtrie, dit-il plus loin, dégénère en insanité (p. 3). Puis, on aime une œuvre ancienne seulement pour sa vétusté, indépendamment de ses qualités ou de ses défauts intrinsèques » (p. 3). Certes, il ne faut pas mépriser le passé ; au contraire, il est la base de notre développement futur ; mais ce qu'on doit cultiver et aimer, c'est la liberté artistique, tout en craignant toujours, avec Beltcher, qu'elle ne « dégénère en licence » (p. 4).

Le but de Beltcher est d'esquisser « les principes essentiels, on peut dire éternels » qui gouvernent l'architecture. En d'autres termes, il se propose « d'analyser et discerner quels sont les caractères communs à toute bonne architecture » (p. 5). C'est avec raison qu'il sépare de cette étude les ornements historiques et scientifiques, tout en ajoutant qu'on peut étudier l'architecture comme une branche de l'histoire, afin de connaître « les mœurs, les hommes du passé » etc. Beltcher reconnaît le principe de la causalité en disant que « rien n'existe qui n'ait un lien avec ce qui a précédé » (p. 6). Il reconnaît également le deuxième grand principe scientifique, celui de la conservation, en disant « Rien en réalité ne se perd » (p. 6). Quant au principe du changement, (et mais c'est celui-là surtout qui nous intéresse), il ne le nie pas ; il soutient que « les principes esthétiques restent immuables ».

Nous approuvons notre auteur, mais en tant seulement qu'il s'agit de l'esthétique formelle ; car elle n'atteint pas l'homme profondément comme le fait l'esthétique de contenu ou l'art proprement dit. Celui-ci a changé avec les conceptions¹. Par conséquent le mot de Beltcher « *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus* » n'a pas de valeur pour l'architecture de contenu, tandis qu'il est absolument juste pour l'architecture formelle. C'est que l'homme n'a pas assez changé au cours de tant de siècles pour que l'on puisse parler d'une profonde différence entre l'homme d'il y a 4.000 ans et l'homme d'aujourd'hui². La preuve en est que nous sommes capables de comprendre, c'est-à-dire de goûter, les œuvres de cet ancêtre, malgré ce grand intervalle de temps !

Revenant au rapport entre l'art et la science, Beltcher ne fait que répéter son erreur. Il ignore que l'architecture est possible à propos de quoi que ce soit que l'on veuille exprimer architecturalement, c'est-à-dire esthétiquement. Ainsi l'on habille architecturalement une chambre, de même qu'une cheminée ou un flacon. Le meilleur exemple est celui d'une fenêtre, qui n'est qu'un *trou* ; mais un trou auquel on peut donner des interprétations architecturales dans tous les styles. Il ne s'agit donc que de la forme et non de la matière et c'est bien là de l'architecture formelle. Il est évident que l'architecture de contenu vise un autre but, but où la forme ne sera qu'une *ancilla* de l'idée qu'on se propose d'exprimer. Ainsi le portail d'un palais exécuté à environ 30 mètres de hauteur, deviendra l'Arc de Triomphe, symbolisera et exprimera par cette grandeur l'effort surhumain de la victoire, etc.

« Toute architecture digne de ce nom, dit Beltcher, s'adresse en effet à la sensibilité autant qu'à l'intelligence » (p. 8). A la sensibilité, nous le voulons bien ; mais jamais à « l'intelligence », qui supposerait la méditation, la réflexion, là où nous éprouvons, en réalité, des effets immédiatement, instantanément, et sans aucune intervention de l'intelligence, de ce qui est du domaine de l'*a posteriori* ! Cependant, il faut avouer qu'il est difficile de critiquer et de contrôler des concepts. Il faudrait d'abord les terminer. Nous laisserons

¹ Voir nos *Prolégomènes* (l'exemple du temple grec et la cathédrale).

² L'abbé Lemozi a publié il y a deux ans les dessins qu'il a découverts à Cabrerets et qui datent d'il y a 12.000 ans ! Malgré leur ancienneté, ils présentent des mouvements gracieux et un sentiment très développé de la forme.

donc sans aucune objection la proposition suivante de notre auteur, proposition poético-philosophique et dogmatique, d'après laquelle l'architecture doit-être « l'image vraie de la vie... contribuer à élever l'esprit et à toucher le cœur » (p. 8). Nous n'avons qu'à renvoyer notre lecteur à Claude Bernard et à son article « Physiologie du cœur » et alors il verra comment on traite scientifiquement et non conceptuellement des questions pareilles ! La cause pour laquelle Beltcher nie la possibilité d'une science de l'esthétique architecturale n'est que son mépris de la nature de l'homme, d'où cette conclusion : « l'art ne comporte pas de précision scientifique » et celle-ci : « l'art a affaire à des nuances de pensée et de beauté mobiles » (p. 11). Mais, n'est-ce pas là une contradiction avec ces « principes immuables » dont il a parlé ? Cependant, poussé par la crainte qu'on ne lui reproche d'avoir voulu imposer des règles, il dit « on n'attendra pas de nous des règles précises et des définitions dogmatiques » (p. 11), quoiqu'il ait promis ces règles (voir p. 7 op. cit.) en disant que « c'est ce fond de principes permanents qui nous importe et dont nous voulons tirer les règles d'orthodoxie applicables à l'architecture moderne ».

Reprenant le problème du rapport entre la science (la construction) et la beauté, Beltcher, qui soutenait auparavant que l'architecture est « un art autant qu'une science », modifiera maintenant cette égalité en faveur de la beauté. « Ce n'est pas assez, dit-il, qu'un édifice soit construit avec de bons matériaux, que tous les membres de support et d'étai soient mathématiquement calculés et prévus, que la disposition des portes et des fenêtres soit commode, qu'elles donnent accès à une quantité suffisante de lumière et d'air, que le plan intérieur soit bien combiné et adapté à la destination de l'édifice, que les arrangements hygiéniques ne laissent rien à désirer, etc. » Au-dessus de tout cela, il met la beauté (p. 7, 8). Voilà qui est du langage bien esthétique, malgré qu'il ne soit pas tout à fait précis et affirmatif. Car, au lieu de « ce n'est pas assez » il aurait dû dire que tout cela « n'a rien de commun » avec l'architecture en tant qu'art. En effet, si une belle maison s'écroule, ce n'est pas l'architecte qu'il faut incriminer, car il s'est acquitté honorablement de sa tâche d'artiste, mais le constructeur, l'ingénieur, qui l'ont mal bâtie. Or, un ingénieur est dispensé d'être esthéli-

cien ; ce n'est pas son affaire ; de même, un architecte n'a pas besoin de connaître la construction ; il peut même ne pas s'occuper de l'édification des maisons. Qu'il fasse des projets de meubles, de flacons de parfums, d'horloges, etc..., il aura autant le droit de s'appeler architecte que celui qui ne fait que des maisons ! Beltcher dit très judicieusement que « l'art transforme tout », et nous reconnaissons qu'il est le premier qui ait mis l'architecture à sa véritable place. Il termine la proposition que nous venons de citer, en disant que le succès d'un artiste, en tant qu'artiste, est, non seulement d'avoir disposé les baies d'une maison d'une façon logique et commode ; mais encore d'avoir, ce faisant, contribué à la beauté de l'édifice. Plus franchement, il fallait dire que la beauté doit être le seul résultat auquel tendent ses efforts en toutes circonstances, qu'il calcule la pente d'un toit, la largeur d'une fenêtre ou les proportions d'une cheminée.

Passant à l'origine de l'architecture, Beltcher dit : « Presque toutes les belles formes architecturales (sinon toutes) ont été inventées à l'origine pour satisfaire à une nécessité purement pratique » (p. 9). A notre avis, ces formes étaient inventées pour satisfaire uniquement à la nécessité esthétique ; car le but pratique était déjà atteint, dès la construction du premier abri ; c'est donc pour satisfaire un besoin d'idéal que l'homme, protégé des intempéries par une construction suffisamment close et couverte, a cherché à adapter la forme et les proportions de sa maison à sa conception esthétique. Et *a fortiori*, quand il a décoré une cheminée, il n'avait plus aucun souci de confort et nulle nécessité pratique ne le faisait agir¹.

Cependant, Beltcher mentionne, ici aussi, les lois statiques qui ont déterminé, par exemple, le couronnement d'une baie, les arcs pleins, cintrés, etc. Il serait cependant plus juste de dire que c'est le sentiment esthétique qui a trouvé les beaux rapports de ces couronnements et non pas la science de la statique, qui, elle, ne s'occupe que de la solidité. Car, le sentiment esthétique a procédé *a priori*, tandis que la statique possède *a posteriori*, d'après l'expérience ou en vertu de l'expérience.

¹ Voir sur l'origine de l'architecture nos *Prolégomènes*.

N'y a-t-il pas, d'ailleurs, des maisons statiquement solides qui ont une apparence de fragilité et, inversement, n'y a-t-il pas des maisons statiquement mal construites, fragiles, qui ont l'air d'être robustes?

Pour l'esthétique, ce qui compte, c'est ce qui « a l'air », ce qui est du domaine de l'apparence et non de celui de la réalité.

Beltcher parle à nouveau de la collaboration de l'art avec la science et la pratique, en déclarant que « l'art se confond avec la science » (p. 10). C'est une erreur ; car, si l'on dessine une belle architecture sur le papier, elle sera belle même sans être exécutée, de même qu'un projet laid ne sera pas moins laid une fois exécuté.

Après ce court aperçu des vues esthétiques de Beltcher, passons à son œuvre. Elle est divisée en trois parties principales, intitulées : les principes, les qualités et les facteurs. C'est une division arbitraire et Beltcher l'avoue lui-même en disant que son cas est pareil à celui de Ruskin, qui a eu de la peine à empêcher que ses « sept lampes » n'en deviennent huit ou neuf.

I. LES PRINCIPES

1^o *La vérité.* — Nous voici de nouveau aux prises avec un principe inexistant dans l'esthétique, principe que nous avons déjà réfuté. Répétons que toute « vérité » esthétique se trouve dans la beauté et que, par conséquent, il ne faut pas confondre avec le domaine de cette dernière un domaine qui n'appartient qu'à la logique. Celle-ci est la science des conclusions, tandis que le phénomène esthétique est immédiat, exprimé par l'approbation ou la désapprobation : « Cela me plaît » ou « cela ne me plaît pas ». D'autre part, les phénomènes esthétiques ne sont que des apparences des choses. La vérité proprement dite est donc souvent en complète contradiction avec ce que l'esthétique considère comme « sa » vérité. Exemple : deux parallèles qui paraissent se couper, mais qui, en réalité, ne se coupent jamais. Beltcher, exposant son soi-disant principe de vérité, a donc fait, esthétiquement parlant, une erreur. Pas plus que Ruskin¹, il n'a

¹ Ruskin : *Les sept lampes de l'architecture*, trad. française de Cammaerts.

pu nous en prouver l'existence. Bien plus, ses exemples vont à l'encontre de ce qu'il prétend prouver. Il commence son étude en confondant, comme Ruskin, le vérité avec la convenance : « Tout édifice, dit-il, doit avoir un caractère architectural, conforme à sa destination » (p. 14). Cependant, la convenance est un idéal d'architecture très difficile à réaliser, à cause de la pauvreté des moyens dont cet art dispose. Comme exemple de la convenance (ou selon lui de la vérité), Beltcher présente à son lecteur la prison de Newgate. « Exemple excellent, dit-il, de cette conformité entre l'expression architecturale et la destination de l'édifice » (fig. 47). L'exemple est vraiment très bon et nous le reproduisons pour notre lecteur.

Notons que Beltcher ne donne aucune explication de cet exemple de l'architecture dite de contenu ou expressive. A notre avis, cette explication doit être cherchée :

1^o dans l'acte de l'*Einfühlung* ;

2^o dans la manière dont procèdent nos yeux en regardant, c'est-à-dire en suivant les surfaces longues et sans change-

ment, d'où l'impression lourde, morne et monotone que produit sur nous cet ensemble. Aux masses fermées et lourdes de cette architecture correspondrait, dans la musique, un *largo* ou un *grave*. De même, aux masses percées et dentelées



Fig. 47. La Prison de Newgate
(d'après BELTCHER).

de l'architecture gothique, correspondrait un *vivace*. Cela veut dire qu'aux premières correspondent les excitations longues et sans changement et aux deuxièmes, les excitations vives parce que brèves et fréquentes.

3^o dans le fait que nous sommes préalablement avertis que c'est là une prison (quoique, pour l'esthétique pure, il ne faille rien savoir d'avance). Nous la trouvons donc belle parce que nous nous disons : « c'est bien cela, une prison » ; c'est-à-dire que cela correspond à l'idée préconçue que nous nous faisons de la prison.

Comme crime contre le principe de « vérité », Beltcher mentionne, ainsi que Ruskin, l'imitation des choses anciennes. C'est une erreur ; car, pour l'esthétique, tout est dans l'appar-

rence des choses et c'est aux experts de savoir la vérité, c'est-à-dire de juger si une chose est ou non imitée. Pour un esthéticien, une chose est antique si elle lui semble l'être. Un esthéticien ne compte qu'avec des illusions et il peut dire au réaliste¹, qui, sachant que la Dame aux Camélias ne meurt pas, ne pleure pas : « vous n'avez rien vu, l'œuvre d'art a passé à côté de vous ». Cependant, Beltcher se contredit-il ? à propos d'un intérieur : « Tout le monde, sauf un juge expert, s'imaginera que le hall de la fig. 2 (voir son œuvre) date du commencement du règne d'Elisabeth et ce n'est pourtant qu'une adroite copie » (p. 16). Eh bien, esthétiquement, nous ne sommes pas trompés ; parce que la copie faisait le même effet que l'original. C'est donc le commerçant seul qui peut être trompé ; pour l'esthétique, l'apparence tient lieu du réel ; c'est elle qui est la vérité absolue. Telle une chose me semble être, telle elle est ! Un autre exemple que donne Beltcher en faveur de son principe de « vérité » est le palais Quartesi (le palais Médicis serait préférable), où il constate que « les matériaux gros et robustes doivent servir de support aux matériaux légers et moins résistants » (p. 17). Cependant, ce n'est pas là une preuve de la justesse de son principe. Son exemple n'est qu'une démonstration d'une loi de la perspective « du gros vers le fin ». De plus, la proposition de Beltcher est purement objective ; il parle comme un entrepreneur et non comme un esthéticien ! Par contre, il se montre parfait esthéticien en disant : « Ce n'est pas assez qu'un édifice soit solide et stable ; il faut qu'il offre un aspect de solidité et de stabilité » (p. 17). Or, « offre un aspect » ne veut dire autre chose que l'apparence ! Une maison doit nous *paraître solide* ; l'esthétique ne se soucie point de savoir si elle l'est ou ne l'est pas en réalité .

Entre autres exemples, Beltcher cite celui de l'arc qui, selon lui, « travaille toujours ». Cela est parfaitement observé ; seulement Beltcher ignore la cause esthétique de ce phénomène, qui est une si belle illustration de la théorie de l'*Einführung*². Comme exemple « d'arc qui travaille », il donne l'arcade de l'église de Sainte-Marie-des-Grâces à Arczzo en disant :

¹ Nous pensons par exemple aux médecins

² Voir à ce sujet Lipps : *Raumästhetik* (1897). Cet auteur considère un arc, non comme une simple figure géométrique, une image de lignes mortes ; mais comme un *jeu de forces mécaniques* avec lequel nous nous identifions en regardant cet arc.

« l'œil a besoin de voir chacun de ses côtés (de l'arc) contrebutés d'une manière suffisante » (p. 18). Pour arriver à cela, Beltcher recommande l'emploi du fer, dont le but serait de serrer les arcs. Remarquons que l'œil n'est ici qu'un simple intermédiaire et que le vrai phénomène se trouve en ce que nous devenons cet arc et que c'est en nous identifiant avec lui que nous craignons sa destruction. Cependant, il s'agit aussi de la cinématique des yeux, de la loi de l'inertie, des tangentes visuelles aux différents arcs, etc... Beltcher nous donne encore un meilleur exemple de l'acte de l'*Einfühlung* dans une haute construction de New-York (fig. 48) qui « fait frémir le spectateur, quoi qu'elle soit solide et calculée par un ingénieur. » Il ignore ici aussi que c'est toujours nous qui devenons cet objet à l'apparence fragile et que nous frémissons nous-mêmes, pour notre stabilité à nous (*Einfühlung*). La cause de ce phénomène se trouve aussi, il est vrai, dans la manière dont nos yeux regardent cette construction. Aussi, comme la loi de la vision exige que les yeux aillent du grand vers le petit (loi perspective) les yeux, après avoir parcouru la grande surface, s'arrêtent sur les faibles poteaux soutenant les étages supérieurs et à cause de la disproportion énorme, nous ressentons l'effet de fragilité de la construction. Il n'en est pas de même pour la partie A de la même figure. Beltcher s'est contenté ici de consigner son observation¹...



FIG. 48
(d'après BELTCHER).

Passant ensuite aux « gratte-ciel » de New-York (Fuller-building), Beltcher les condamne à tort et uniquement pour rester fidèle à son faux principe de « vérité ». Un édifice pareil, avec ses proportions monstrueuses, prétend, d'après lui, « être ce qu'il n'est pas » (p. 22). Et précisément l'exemple de Fullerbuilding que Beltcher a choisi est d'une beauté

¹ Beaucoup de grands magasins modernes sont du modèle cité par Beltcher. Ils font, à cause de leurs grands étalages, l'impression de reposer sur des allumettes. Nous recommandons pour plus de détails l'excellent livre de Hans Schliepmann : *Geschäfts u. Wohnhäuser*, où il appelle des maisons ainsi construites : « Stelzelhäuser ».

qui rend incompréhensible cette condamnation. Sa composition est, au fond, un ordre classique comprenant entablement colonne et postament, le tout agrandi à l'échelle. Les fenêtres, en outre, ressemblent aux hiéroglyphes d'un obélisque et sont rythmées régulièrement en des rangées également régulières. Enfin ses formidables dimensions inspirent le sentiment du sublime.

La conclusion de ce premier article est que personne, ni Beltcher ni ceux qui l'ont précédé, n'a pu prouver l'existence du principe de la vérité qui est inexistant pour l'esthétique. Les exemples que Beltcher nous a donnés démontrent d'autres principes esthétiques qu'il a confondus avec le principe de « vérité » ; mais non ce principe lui-même.

2° *La beauté*. — C'est là le « second grand principe » de Beltcher ; et, à notre avis, c'est le seul principe esthétique. Notre auteur se montre désarmé devant la définition de ce principe, « très difficile, dit-il, à définir » et qui, malgré tant d'efforts faits pour en déterminer l'essence, demeure, comme le disait Shelley, « plus cher encore à cause de son mystère » (p. 24). C'est un problème très épineux, suivant l'expression de Ruskin. Beltcher croit néanmoins que la définition du beau est possible, quoique Platon ait prouvé le contraire (V. *Hippias mineur*). On en pourrait plutôt faire un nombre infini de définitions ; car l'idée d'une chose est, elle aussi, infinie. D'ailleurs les définitions n'appartiennent point à la science, mais uniquement à la philosophie. Beltcher s'exprime sur le beau comme un poète, disant que le beau « touche le cœur » (p. 24) etc. Il mentionne ensuite une définition d'un certain Keath, qui confond la beauté avec la vérité, ou plutôt qui les identifie. Beltcher fait bien de laisser là cette dialectique du beau et de passer à des exemples. Il est vrai de dire que le choix de ceux-ci ne relèvera que de son goût personnel. Il cite notamment « l'église de la Salute » qui est, selon lui, « de la majestueuse beauté » (p. 26). « Quel effet de grâce et de vitalité, dit Beltcher, dans les dessins des contreforts avec les statues qu'ils portent »... « quel mutuel et parfait accord que le secret caché de cette beauté » (p. 16). C'est faire de l'art sur l'art ; car cela n'explique rien. Beltcher nous donne une belle description de ce qu'il a trouvé beau ; mais savons-nous pourquoi cela est beau ? L'autre exemple de Beltcher « la loggetta de la place Saint-Marc »

ne nous explique pas, non plus, le pourquoi de la beauté de ce monument. Sa description est d'ailleurs fort inférieure à celle que Mme de Staël ou Hugo en auraient faite.

La science de l'esthétique architecturale se demande ici : quelle est la cause ou quelles sont les conditions qui ont conditionné le phénomène esthétique? c'est-à-dire pourquoi telle église est-elle belle? si on la trouve belle, bien entendu. Cette science doit être explicative, elle ne saurait se contenter de descriptions poétiques ; elle est la science des faits et non celle des mots.

II. LES QUALITÉS

1^o *La force*. — Sous le titre « les qualités », nous constatons que Beltcher a suivi le même programme que Ruskin¹. Ce dernier, pour donner une idée de la force dans l'architecture, écrivait : « Comme les collines éternelles ou comme leurs imitations humaines, les pyramides d'Égypte ». Beltcher soutient également qu'un édifice doit être « l'expression de la force » (p. 30). Comme exemple, il prend le palais Riccardi que nous connaissons déjà (voir son principe de « vérité ») et où « on verra, dit-il, les parties et les détails les plus grands et les plus vigoureux au rez-de-chaussée »... (p. 30). C'est là, à notre avis, un exemple du perspectivisme, qui veut que l'on commence par le lourd en bas, pour finir par le léger en haut. Beltcher ne fait ici qu'une *description* ; il n'explique rien. Il fera de même pour son deuxième exemple, la prison de Newgate (cité auparavant à propos du principe de « vérité »). Il parle ici, à la Ruskin, de la « massivité de l'énorme plinthe » de la prison, etc. Cet effet de force n'est dû, à notre avis, qu'aux blocs énormes de pierre de cette prison, c'est-à-dire que nos yeux en suivant leurs contours très ombrés, s'arrêtent longuement sur eux. au lieu de sauter vivement d'une forme à une autre, comme c'est le cas dans l'architecture gothique. En d'autres termes, il s'agit ici d'excitations de longue durée, au lieu d'excitations de courte durée. Ces dernières correspondent, dans la musique, au vivace et les premières au grave ou lento. Si l'on observe une ligne dont une moitié est rayée par des hachures et l'autre moitié non rayée, la partie rayée

¹ Ruskin : *Les Sept lampes de l'architecture*.

nous semblera plus grande, plus lourde que celle qui ne l'est pas. C'est une preuve que tout est dans la différence de durée des excitations visuelles ! Sur notre figure ci-contre (fig. 49), nous avons fait deux expériences : une pour les lignes, l'autre pour les surfaces. On se rend compte du fait que la surface qui nous paraît la moins haute est la première ; car l'œil glisse du bas vers le haut sans arrêt, plus vite que pour les surfaces suivantes. La différence des trois durées est exprimée par t , t_1 et t_2 , à quoi correspondent trois hauteurs esthétiquement différentes (géométriquement, elles

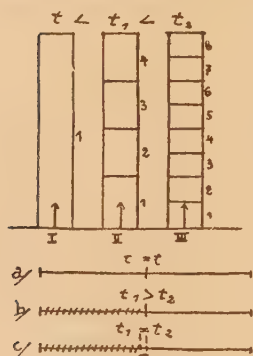


Fig. 49.

sont les mêmes). Une ligne paraîtra à l'observateur partagée en deux parties égales lorsqu'il aura deux impressions visuelles identiques. Par conséquent, pour que la partie rayée nous semble égale à celle qui ne l'est pas il faudra la faire plus petite (fig. 49c). Il résulte de ces quelques exemples que l'architecture est l'art du temps et non l'art de l'espace ; qu'elle appartient à la succession et non à la simultanéité. Ils fournissent aussi une petite explication du principe de force de Beltcher où le « fort » ou le « lourd » ne sont obtenus que par la longueur de la durée de l'observation et la difficulté éprouvée à l'effectuer.

2° *La vitalité*. — « Il existe, dit Beltcher, une analogie entre la forme humaine et la colonne ou le pilier avec sa tête ou chapiteau et son pied de base ». Cette comparaison, nous la connaissons déjà depuis Vitruve ; elle se rapporte à la théorie de l'*Einfühlung*. L'observation de Beltcher est, par conséquent, juste ; seulement il faut l'expliquer. Car « l'analogie » n'explique encore en rien le phénomène esthétique qui s'en dégage. Pour rendre l'observation de Beltcher plus claire, nous avons emprunté à l'œuvre de Pfeifer deux figures que nous rapportons ci-contre (fig. 50). Une autre preuve que Beltcher a deviné, quoique inconsciemment, la théorie de l'*Einfühlung* est fournie par le passage suivant : « Dans la colonnade de Bernini qui enveloppe les abords de Saint-Pierre, l'effet général est celui d'une ligne de com-

munication occupée militairement avec double garde aux points de passage » (p. 36). Voilà comment la colonnade devient Moi et Moi elle, voilà l'acte esthétique dit *Einfühlung*. Objectons cependant que ces analogies n'ont plus de valeur esthétique dès qu'elles ne se rapportent plus à l'homme. C'est uniquement en rapport avec ce dernier que le phénomène esthétique se produit. Nous n'avons que faire de l'analogie que Beltcher établit entre la cathédrale de Milan et la vie végétale. Si notre auteur a voulu trouver ici une preuve pour son principe de la « vitalité », il s'est bien trompé ; car c'est rapporter des choses à des choses et non à notre Moi. Esthétiquement, un arc est vivant, il « travaille » ; de même que chaque forme est vivante. Mais, c'est parce qu'elle est rapportée à nous, c'est uniquement par nous qu'elle devient vivante !

Beltcher soutient que « tout édifice doit avoir quelque chose à nous dire » ou « qu'il faut qu'un édifice nous parle, pour ainsi dire en un langage vivant ». Ces belles observations ne peuvent s'expliquer que par la théorie de l'*Einfühlung* complètement ignorée de lui. C'est pourquoi il ne pouvait expliquer ces phénomènes esthétiques. Certes, le principe de vitalité est un principe esthétique, mais seulement à condition de comprendre que

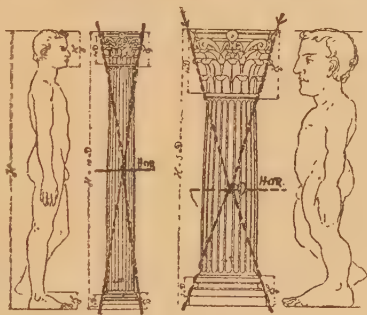


Fig. 50.

la cause qui, des choses mortes, fait des choses vivantes, vient uniquement de l'homme¹. Beltcher termine l'étude de son principe de vitalité par une erreur, qui consiste en ce qu'il appelle « styles morts » les styles qui appartiennent au passé. C'est une considération archéologico-historique et non esthétique.

¹ Le Professeur Basch disait un jour : « Il n'y a qu'un art et l'architecture peut, elle aussi, rire, pleurer, etc. » Pourquoi, sinon parce que, quel que soit l'art, c'est toujours le même homme qui le goûte et qui le crée. C'est lui-même qui s'imite dans une œuvre d'art, pour qu'ensuite le spectateur imite cette œuvre et s'identifie à son tour avec elle.

3° *Le retenu.* — C'est une qualité humaine que l'homme attribue aux choses mortes (*Einfühlung*). Beltcher ne voit pas de cette façon et il nous présente ici son goût personnel, goût qui préfère « le langage simple et direct de l'architecture qui n'aime pas le surchargé ». Beltcher est exclusif ; car le beau se manifeste sous trop d'apparences pour que le « simple » soit le seul beau légitime. Ainsi, pour exprimer la richesse, nous n'avons d'autre moyen que de surcharger la surface architecturale d'ornements ou de formes proprement dites ; (il en est ainsi, par exemple, dans l'architecture gothique). Le principe du retenu ne doit, par conséquent, être considéré que comme un cas spécial de l'expression architecturale.

4° *Le raffinement.* — Comme exemple de « raffinement », Beltcher prend la basilique de Palladio à Vicence ; il dit que la pierre y est choisie avec un grand soin, que les joints sont exécutés avec précision..., que les formes et les détails sont d'une pureté, etc... (p. 47). Ce n'est qu'une description ; Beltcher n'y ajoute aucune explication esthétique.

5° *Le calme.* — Nous arrivons de nouveau à une qualité humaine et aux problèmes concernant la théorie de l'*Einfühlung* ou, selon nous, de l'imitation de nous-mêmes dans une œuvre d'art. Beltcher est ici aussi exclusif qu'il l'était pour le « retenu ». Il prétend que la « seule bonne » architecture est celle qui est calme. Il oublie sans doute les casinos et les salles de danse. Le calme d'un tombeau ou d'un temple ne leur conviendrait certainement pas. Cependant, il dit, avec raison : « L'architecture parle » et « les détails qu'elle emploie sont les mots, les symboles qui expriment une pensée » (p. 49). C'est bien là toute l'architecture de contenu ; quoique le mot « pensée » soit faux. Car il ne s'agit, en effet, que de *Stimmungen*, d'états d'âme vagues et sans précision, ce qui est l'antithèse de la pensée ! Une *Stimmung* ou un « état d'âme » (qui n'est, pour nous, qu'un état organique) est possible dans la gaîté et la vivacité autant que dans la tristesse et le calme. Comme exemple de calme, Beltcher prend le temple de Neptune à Rome, qui est dans le style dorique et dit poétiquement à ce propos : « Il n'exprime pas seulement le calme, mais fait naître dans l'esprit la pensée d'un sommeil éternel ». En vérité, c'est la calme organique qui endort

nos sens et, pour la science, c'est tout. Ainsi les surfaces nues du temple égyptien, grâce à une longue durée d'excitation sans changement (cela faute de détails ou d'ornements) nous met peu à peu dans l'état d'inertie et nous les disons alors lourdes, calmes, etc...

Le rythme des colonnes du temple de Neptune et, en général, les vastes surfaces des formes doriques produisent le même effet. L'explication scientifique de ce phénomène doit être cherchée dans la nature de nos yeux (surtout dans leurs mouvements), dans la respiration, le pouls, etc.¹

6° *La grâce*. — « On obtient cet effet, dit Beltcher, en épurant et en raffinant les détails, en rehaussant d'une riche décoration les membres de la construction, en recherchant la beauté des lignes et le fini général » (p. 53). Certes, ces éléments appartiennent à la grâce ; mais ils ne la produisent pas nécessairement ; il faut encore d'autres conditions pour qu'une œuvre soit gracieuse ; et c'est Spencer qui les a le mieux déterminées². Sans connaître la théorie dell' *Einfühlung*, il n'est pas possible de traiter ce sujet esthétiquement. Dire qu'une ligne est gracieuse, c'est traiter ce phénomène comme s'il était objectif. Or, il est subjectif, car il résulte, en réalité, des mouvements de nos yeux, quand ces mouvements sont légers, faciles et doux. Notre dessin ci-contre montre la différence entre le mouvement brutal et le mouvement doux que nos yeux sont obligés d'exécuter, suivant qu'ils parcourent la ligne *a* ou la ligne *b* (fig. 51). Les meilleurs exemples de grâce, doivent être cherchés dans le style « rocaille ». Par conséquent c'est dans le style allemand moderne qu'il faut chercher l'antithèse de la grâce, c'est-à-dire la raideur, la brusquerie, la brutalité. L'exemple de grâce que

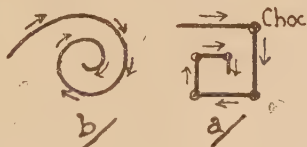


Fig. 51 (a, b).

¹ Je tiens à noter ici le cas de ma dactylographe qui, lisant une longue phrase (à l'allemande) se plaignait en disant : « J'étouffe ! » « je retiens longtemps ma respiration... » etc. Cela signifie qu'une phrase, de même qu'une forme, est une *tension* ; et, lorsqu'elle est longue, elle nous fatigue, nous endort, etc. Car tant que ne se reproduit pas le passage de la tension à la relaxation, de l'effort au repos, il n'y a pas non plus de rythme ; il n'y a qu'une seule et même tension qui se prolonge et finit par nous fatiguer. Le rythme est la loi fondamentale de notre vie.

² Spencer : *Essai de morale, de science et d'esthétique*, trad. française par Bardeau, Paris 1891, Alcan (Voir l'article sur la grâce).

donne Beltcher, celui du Palais municipal de Brescia, n'est pas, à notre avis, très heureux. Beltcher observe que le rez-de-chaussée de ce palais est « de la grâce virile », ce qui montre qu'il n'a pas compris que la grâce a le caractère uniquement féminin ; elle est de la nature propre de la femme !

7° *La largeur du style.* — Ne pouvant pas nous définir ce concept par des mots, Beltcher essaie de le rendre intelligible par des exemples. Un des exemples qu'il nous donne est le « Parlement anglais » à Londres. C'est là, dit-il, « une composition largement traitée... le détail, dans ce cas, se fond dans une trame générale qui, comme la couleur, se prête dans l'ensemble à l'impression d'ampleur et qui la redouble » (p. 60) ; la largeur, pour Beltcher, se confond donc avec la grandeur. avec la continuité des lignes. La nature, avec ses montagnes, ses forêts énormes, nous donne le même effet que le « Parlement anglais », car ici aussi tout est grand et uniforme (la forme et la couleur à la fois). Le deuxième exemple que donne Beltcher, le palais des Doges, doit sa grandeur ou « largeur » au motif des arcades qui se répètent longuement, toujours les mêmes, sur la façade. En effet, si l'on ne prenait que trois arcades, cet édifice perdrait, à coup sûr, sa grandeur ou sa « largeur ». Remarquons, d'ailleurs, que ce dernier exemple de Beltcher est loin d'être aussi heureux que celui du « Parlement anglais », car 1° le palais des Doges est moins grand et 2° il est moins uniforme que le Parlement anglais, étant donné que les étages sont traités en polychromie.

8° *L'échelle.* — Beltcher la définit comme « justesse du rapport des diverses parties entre elles et des parties au tout¹, au point de vue de la dimension » (p. 63). L'échelle, au point de vue géométrique, ne nous intéresse pas ; elle nous intéresse uniquement au point de vue esthétique. Pour celui-ci, elle n'est autre chose que le rapport entre une œuvre et l'homme. Ainsi, une porte d'entrée normale par rapport à la grandeur normale de l'homme, est normale ; tandis qu'une porte démesurée, comme l'Arc de Triomphe, est dans une échelle dite « colossale ». Car elle est en disproportion avec la grandeur

¹ C'est, au fond, la définition que l'on donne de l'harmonie.

de l'homme ; elle est faite pour des géants. L'échelle esthétique ou subjective est donc l'échelle rapportée à l'homme. Mais il y a aussi l'échelle objective, qui consiste dans le rapport de grandeur des objets semblables. Beltcher ne traite donc pas de l'échelle au point de vue esthétique ; il continue son étude par une comparaison avec la musique ; mais sans réussir à expliquer quoi que ce soit par cette comparaison. Certes, on pourrait parler de la perspective d'une seule et même forme, d'une seule et même grandeur, tout comme de la perspective en général ; mais ce serait là, toujours, une échelle objective, non esthétique, puisque non rapportée à l'homme. Concluons que l'explication de ce phénomène n'est possible, pour l'esthétique, que si l'on prend notre *Moi* comme *mensura rerum*.

Beltcher confond également l'harmonie avec l'échelle, puisqu'il dit : « c'est par la justesse de subdivision, comme dans une composition musicale, qu'on peut obtenir une parfaite harmonie » (p. 63) ; et, plus loin « dans un édifice, les portes, les baies, les corniches, etc... doivent être proportionnées entre elles et au dessin général » (p. 64). Quel rapport ces proportions peuvent-elles avoir avec la question de l'échelle?... Mais, voici encore une preuve que Beltcher a fait une confusion entre l'harmonie et l'échelle : « Les parties (du Palais Albergati) sont, dit-il, si bien proportionnées les unes aux autres et au tout que, sans la présence des guérites des sentinelles,... rien ne nous renseignerait sur la dimension réelle des portes d'entrée » (p. 64). L'échelle ne peut concerner, ici, comme ailleurs, que le rapport de l'homme envers ce palais et jamais celui entre ce dernier et les « guérites des sentinelles ». En effet, si l'on construisait ces « guérites » extrêmement grandes, elles ne nous renseigneraient pas sur l'échelle esthétique du palais. Il faut donc conclure que ces guérites ne nous renseignent sur l'échelle du palais que grâce à leur proportion humaine. C'est pourquoi l'on préfère dessiner ou photographier la forme humaine à côté du monument (voir notre fig. 52). On emploie ainsi un moyen direct et esthétique pour juger de la grandeur. Notre figure ci-contre montre que l'échelle géométrique, c'est-à-dire le rapport entre l'œuvre dessinée sur le papier et l'œuvre exécutée au naturel, ne doit pas être confondu avec l'échelle esthétique. La grandeur ne devient donc une catégorie esthétique.

tique qu'en rapport avec l'homme. C'est ce que Beltcher n'a pas compris.

III. LES FACTEURS

Les facteurs sont, selon Beltcher, « les moyens employés pour réaliser ou exprimer les qualités » (p. 68). Quelle différence peut-il y avoir entre les principes et les qualités, de même qu'entre ces dernières et les facteurs?... Beltcher a avoué au commencement que ce n'est là qu'une différence arbitraire. Comme « facteurs » il cite : les proportions, la lumière et l'ombre, la couleur, les pleins et les vides, la symétrie et l'équilibre de la composition, quoiqu'il ait déjà parlé de ces éléments dans les « principes » et les « qualités ».

Pour nous, ce ne sont là que les éléments de l'esthétique formelle. Beltcher déclare : « Toutes les formes architecturales ont un usage défini correspondant aux nécessités de la

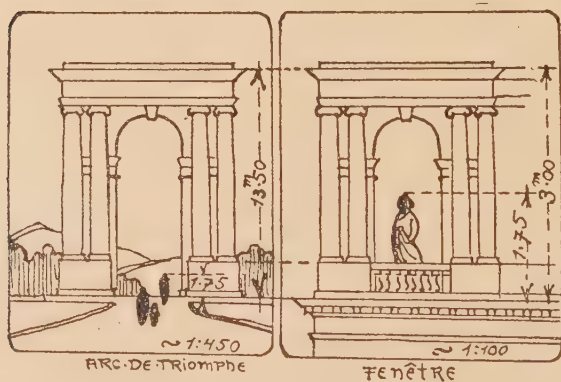


Fig. 52.

en ajoutant : « elles (les formes) jouent, s'il s'agit de l'effet artistique, un rôle fort important ; mais cet effet doit résulter d'abord de leur fonction élémentaire dans la construction même » (p. 68-79). C'est une erreur que nous avons déjà maintes fois réfutée. Que Beltcher prenne par exemple des objets en fonte (un poêle, un candélabre) et il verra que la construction n'est pour rien dans la beauté de ces objets. D'autres exemples seraient fournis par les flacons de parfum et, en général, toute la verrerie. Des dessins architecturaux même inexécutables peuvent

construction ». Mais, en quoi cela regarde-t-il l'esthétique? « Même au point de vue proprement artistique, dit Beltcher, il ne saurait y avoir d'autre façon de s'en servir » ; il précise son point de vue

cependant être beaux ! En un mot, la bonne ou la mauvaise construction ne peut être jugée qu'a posteriori et jamais esthétiquement a priori.

1^o *Les proportions.* — Ce qui intéresse ici notre auteur, ce n'est que le « concept » de la proportion. Beltcher se propose de l'expliquer par la justesse de l'échelle et par l'harmonie, c'est-à-dire par deux autres concepts dont le sens est aussi vague. « Les proportions justes », formule non moins vague ; car en quoi consiste la justesse d'une proportion ? Quand sera-t-elle juste ? Quand sera-t-elle fausse ? Beltcher conçoit la proportion en géomètre lorsqu'il dit qu'elle est une « question de rapports » (p. 70). C'est une tautologie, puisque rapport et proportion sont des synonymes ! Chaque rapport est une proportion ; belle ou laide, peu importe. Mais Beltcher ne s'arrêtera pas longtemps sur cette discussion et, comme toujours, il recourra aux exemples. Il cite le « château de Fontaine-Henry », dont, selon lui, les combles ont « l'air d'écraser sous eux l'édifice » (p. 70). Cet exemple, dont Beltcher ne nous donne aucune explication esthétique, n'est pas très heureusement choisi. Remarquons, à notre tour, que la forme des combles (ou toit) a été déterminée d'après la surface dont ils sont le couronnement et que leur hauteur l'a été d'après la distance du spectateur. C'est là un problème esthétique d'une grande importance, montrant que le couronnement est régi par des lois de la perspective. Nous tenons à donner à ce propos deux exemples qui montrent le phénomène d'é-

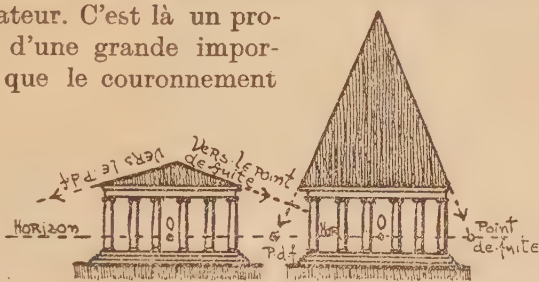


Fig. 53 (a, b).

crasement et celui de l'équilibre (voir les fig. 53, a et b) relativement à la surface classique.

Beltcher introduit dans la discussion un nouvel élément, la « dimension » ; mais sans arriver à nous démontrer le rapport de cet élément avec « la proportion », les « divisions » et les « subdivisions ». L'analogie qu'il fait avec la musique est sans aucun intérêt. Occupons-nous plutôt de ses exemples :

d'abord de celui de la Casa del Diavolo de Palladio (à Vicence), dont Beltcher critique, à tort, la grandeur ; car tout le défaut de cette composition est dans la proportion. Il n'est pas plus heureux avec un autre exemple concernant les « moulures ». Revenant à l'analogie avec la musique, il dit que : « pour faire une comparaison musicale, on peut définir Saint-Pierre comme une composition de la gamme » (p. 74). Mais à quoi cette analogie nous avance-t-elle, étant donné que nous ignorons la cause du phénomène musical autant que celle du phénomène architectural.

Plus intéressante que cette analogie avec la musique, est la question des divisions horizontales et verticales. « En architecture, dit Beltcher, les dimensions proportionnelles peuvent être horizontales ou verticales, ou l'un et l'autre » (p. 76). Mais qu'entend-il par les dimensions « proportionnelles » ? Beltcher n'en dit rien et continue : « Faire en sorte que l'harmonie soit juste et agréable, c'est là la tâche de l'architecte » (p. 76). C'est facile à dire, mais en quoi consiste ce « juste et agréable » ? voilà ce que nous avons toujours ignoré ! Quant au larmier, notre auteur dit que c'est quelque chose de pratique ; cela ne regarde donc pas l'esthétique. Dans un exemple, celui du « Manoir de Walkenhurst », Beltcher constate que « la partie centrale, comme abritée entre les saillies aux extrémités, offre une saillie proportionnelle à la largeur » (p. 86). Pourquoi?... C'est affirmer ; mais non prouver ! A notre avis, la saillie centrale du « Manoir de Walkenhurst » est trop haute par rapport aux hauteurs des saillies (celles de l'extrémité). Le reste de la discussion sur la proportion n'a plus d'intérêt pour l'esthétique. Beltcher parle, comme Ruskin, de la bonne architecture ; une telle architecture n'a rien de commun avec l'esthétique, qui ne s'occupe pas de « bonté », mais de « beauté ».

2^o *La lumière et l'ombre.* — Ce sont aussi, pour Beltcher, des « facteurs » ; en réalité ce ne sont que de simples moyens ; comme tels, ils n'ont rien d'esthétique ; mais ils peuvent cependant servir à l'expression esthétique dans l'architecture. Notre auteur prend comme exemple de ses nouveaux facteurs Ham house, une maison dans laquelle, grâce à l'éclairage du soleil, « la ligne horizontale de la corniche principale s'accuse fortement et contribue à mettre en évidence les

diverses saillies ou retraits » (p. 87). Soit, mais pourquoi un tel effet sera-t-il beau et en quoi consiste la valeur esthétique des oppositions de lumière et ombre ? Il ne voit ici qu'un moyen technique. Mais on ne doit pas confondre la technique avec l'œuvre d'art. La technique est un moyen et non un but. Ainsi, la voix humaine est un moyen de chanter ; mais on peut chanter très mal tout en ayant une belle voix ! Le moyen est une chose ; son application en est une autre. La beauté est indépendante de la technique et nous connaissons des œuvres architecturales laides pour lesquelles on a employé le marbre, la plus belle matière dont un architecte puisse se servir¹. Au sujet de la question « lumière-ombre », il y a lieu de remarquer que :

1° l'ombre peut changer les proportions en réduisant les surfaces blanches ;

2° l'ombre fait ressortir, met en premier plan une saillie, grâce à l'irradiation qui nous fait aller du blanc vers le noir ;

3° Tout compte fait, il ne faut considérer l'ombre que comme une couleur noire sur une surface blanche ou généralement plus claire que celle où tombe l'ombre ;

4° l'ombre n'est pas une couleur opaque ; mais s'unit, comme une voilette noire, à la couleur atténuée par elle, etc...

Beltcher dit : « toute saillie, d'ailleurs, et tout retrait doivent avoir une raison d'être distincte, résultant du plan et des exigences de construction » (p. 91). Comme si la beauté devait résulter du plan et de la construction. En réalité, la beauté est le but ; le plan et la construction doivent être mis à son service. Mais il ne faut pas perdre de vue que le but essentiel de l'œuvre architecturale est la beauté. La proportion de Beltcher n'est donc vraie que si le plan et la construction ont été mis au service de la beauté. L'expérience nous donne complètement raison. Combien de saillies faisons-nous qui ne servent qu'à embellir une maison et n'ont aucun rapport avec le plan ni avec la construction (saillies des villas, erkens, balcons, corniches décoratives, toits décoratifs etc.).

3° *La couleur*. — Beltcher remarque avec raison que les couleurs peuvent servir de proportions, c'est-à-dire « marquer

¹ D'ailleurs tous les architectes d'aujourd'hui emploient la même technique ; mais tous ne créent pas pour cela des œuvres d'art...

les divisions » (p. 93). Il parle aussi de « l'accablante monotonie » qu'il voit dans l'emploi d'une seule et même couleur étalée « sur une grande surface ». Mais pourquoi cela est-il monotone? il ne le dit pas. La monotonie n'est due, à notre avis, qu'à une cause physiologique, à l'usure organique résultant de la répétition d'une seule et même excitation, continue ou sans changements. Il est vrai que la monochromie d'une surface produira toujours le phénomène d'harmonie ; à la condition, toutefois, que l'on ne dépasse pas le maximum de durée que l'on peut donner à cette excitation uniforme, autrement celle-ci s'affaiblira et la vue trop prolongée d'une seule et même couleur suscitera la fatigue chez le spectateur. Il faut mentionner ici que l'on peut arriver aussi à produire le phénomène d'harmonie par les perspectives ou les nuances d'une même couleur. Ainsi une photographie n'est harmonieuse que parce qu'elle se sert d'une seule couleur et de ses perspectives. Pour « rompre la monotonie » ou « distraire l'œil », comme le dit Beltcher, il faut du changement. C'est exact ; car sans changement l'activité organique baisse, par l'usage constant d'un seul et même organe ; il faut alors une nouvelle excitation. Beltcher parle des « contrastes violents » (p. 93) qui donnent à un édifice « un aspect morcelé et une expression d'agitation » ; cela est bien observé.

Beltcher oublie, cependant, de parler de la *statique des couleurs*. D'après celle-ci, les couleurs foncées peuvent « porter » les couleurs claires, tandis que ces dernières paraissent « écrasées » si on les charge des premières. Beltcher parle aussi de la couleur du ciel par rapport à l'édifice. Cela est juste ; car le ciel est une des parties composantes d'un édifice, il est son fond. C'est qu'avec le ciel gris de Paris s'harmonisent les façades grises, tandis qu'avec le ciel bleu d'Orient s'harmoniseront les façades en polychromie. Mais Beltcher soutient, à tort, que, pour l'architecture, ce sont les formes qui sont l'essentiel ; tandis que les couleurs ne viennent qu'au second plan. Les couleurs ne sont-elles donc pas aussi des formes? Elles ont des contours résultant de la séparation des surfaces diversement colorées. Elles peuvent donc changer les proportions, comme le prouvent, par exemple, le palais des Doges et tant d'autres constructions analogues.

4^o *Les pleins et les vides*.— Notre auteur persiste dans l'erreur consistant à attribuer à la construction un rôle dans les questions esthétiques : « Comme les autres éléments du dessin architectural, dit-il, (les pleins et les vides) doivent résulter, eux aussi, des exigences mêmes de la construction » (p. 96). C'est faux, car ces deux éléments rythmiques ne résultent que des exigences esthétiques, qui les disposent de manière à produire un bel effet. Beltcher donne comme exemple du rapport le plein et le vide une disposition défectueuse, celle du Palazzo du Schio. Elle est défectueuse parce qu'une « masse compacte de briquetage, dit-il, repose sur l'arc de la porte d'entrée » (fig. 54). Certes, cela n'est pas beau, mais ce dont il s'agit, c'est justement d'expliquer pourquoi c'est laid ou « défectueux », comme il le dit.

Un autre palais, le Mascarello, à Vicence, est, selon lui, aussi défectueux pour la même raison : mauvaise disposition entre les pleins et les vides ; mais, nous n'avons, là non plus, aucune explication esthétique de ce phénomène. Par contre, Beltcher nous entretient de la construction, laquelle, nous le répétons, n'a rien de commun avec l'esthétique. Dans le reste de cet article, Beltcher nous donne de belles descriptions ; mais les explications esthétiques font absolument défaut.

En ce qui concerne le problème des « pleins et vides » nous tenons à remarquer ce qui suit :

1^o Toute ouverture est une forme-surface colorée, noire ; par conséquent les mêmes lois sont valables ici que pour les formes pleines et à partir d'en bas, nous aurons trois cas possibles concernant la disposition de cette sorte de forme vide :

- a) Toutes les formes vides sont égales entre elles,
- b) elles diminuent perspectivement en allant vers le haut ;
- c) elles grandissent perspectivement du bas vers le haut ;

2^o Plus le cadre de la forme vide est grand, plus cette forme nous paraît petite (loi de l'irradiation) et vice-versa ;

3^o Les ombres sont considérées comme mi-vides et subordonnées aux pleins ;

4^o La forme vide est subordonnée au cadre (forme pleine) ou non, suivant l'effet que l'artiste a voulu produire ; ainsi,



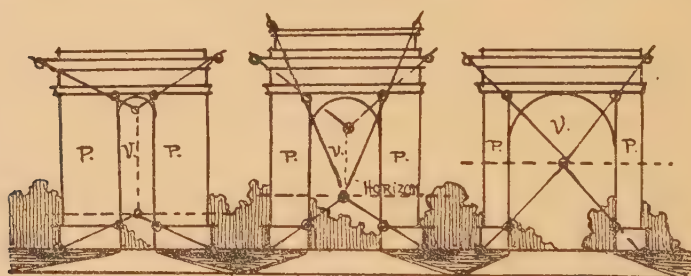
Fig. 54
d'après BELTCHER.

une rosace peut avoir son dessin tracé par le moyen des vides tout comme par celui des pleins.

5° Le vide le plus haut et le plus large porte le vide moins haut et le moins large, comme c'est le cas avec les formes pleines ;

6° Les vides se conjuguent avec les vides, les pleins avec les pleins ; c'est pour cela que la composition du Palazzo da Schio (fig. 54) est défectueuse ;

7° Le rapport entre le plein et le vide peut être en faveur de l'un ou de l'autre ; c'est-à-dire : ou c'est le vide qui domine, ou c'est le plein (fig. 55), ou ce n'est ni l'un ni l'autre ; c'est alors l'état d'harmonie, d'équilibre. Quant à notre premier point où nous avons parlé des trois lois de la disposition des vides, on trouve page 337 un dessin qui donne une démonstration schématique des dites lois (fig. 56 a, b, c).



Le plein dominant

L'équilibre

Le vide dominant

Fig. 55.

5° *La symétrie et l'équilibre.* — Beltcher se borne à quelques exemples concernant les édifices symétriques. Il cite la colonnade du Louvre¹ de Cl. Perrault ; mais il n'explique pas en quoi consiste la beauté d'une œuvre symétrique. Or, la colonnade du Louvre a de graves défauts, que Beltcher n'a pas remarqués. Au sujet de la symétrie et de l'asymétrie, tout ce qui a été dit de juste ne l'a été que par Wölfflin et après lui par Schmarsow². La seule explication se trouve dans l'homme et non en dehors de lui ; autrement dit, c'est parce que l'homme est bâti symétriquement que les œuvres symétriques sont dites équilibrées.

¹ Notons que Beltcher ne connaît pas l'auteur de cette œuvre, puisqu'il dit : « dessinée par Bernin (!) le Romain, ou (!) le Français Perrault sous l'influence de Bernin (p. 114). Tout cela est inexact.

² *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften.*

IV. LES MATÉRIAUX

« Les matériaux sont, dit Beltcher, le facteur primordial de tout l'édifice » (p. 158) ; c'est une exagération, puisqu'il suffit qu'une œuvre architecturale soit dessinée sur le papier pour qu'on puisse apprécier sa beauté formelle de même que sa beauté de contenu. Les matériaux, par conséquent, n'ont de valeur esthétique qu'en tant que couleur.

a) *La pierre* — Notre auteur traite de la pierre comme un non-esthéticien ; il parle de ses qualités objectives, de sa dureté et de la technique de son traitement. Il prétend que le caractère de la pierre la destine aux formes « amples et rudes » ; ce n'est pas juste ; ainsi l'architecture gothique, qui est en pierre, a l'air d'une cage de bois ! (Exemple, la Sainte-Chapelle à Paris). Beltcher parle même « des poids spécifiques » des pierres et montre par là qu'il n'a pas du tout compris son rôle d'esthéticien. C'est là de la physique. Esthétiquement, il n'y a que deux choses dont on puisse parler au sujet de la pierre : la couleur et l'éclat.

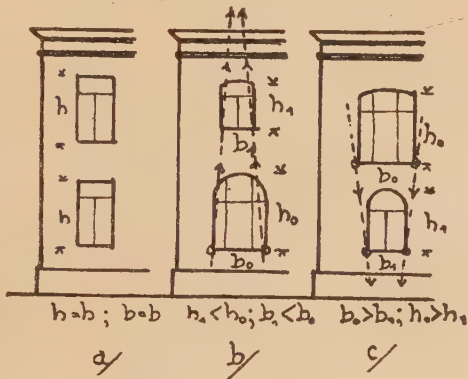


Fig. 56 (a, b, c).

b) *Le bois*. — La couleur joue le rôle le plus important quand il s'agit des matériaux. Prenons un bois noir, l'ébène par exemple ; posons le sur un support en bois de teinte jaunâtre : le premier nous paraîtra lourd, tandis que l'autre nous semblera léger. Voilà de la statique esthétique, voilà de la puissance portative des couleurs ! Beltcher donne les « baldaquins en bois de nos cathédrales » comme exemple d'emploi du bois.

Mauvais exemple, puisque sur la façade des cathédrales nous avons les mêmes compositions exécutées en pierre.

Esthétiquement, il aurait pu dire que les baldaquins en bois ont l'air chaud, tandis que ceux de pierre ont l'air froid, quoique ce soit là encore parler de la couleur et non de la matière.

c) *Les métaux.* — Ici, Beltcher abandonne de nouveau le terrain esthétique et parle de la technique des métaux, comme si le meilleur des techniciens était forcément aussi le meilleur des artistes. Autant comparer un simple virtuose du piano à un véritable artiste ! La technique n'est qu'un moyen ; elle n'est pas le but artistique. Par conséquent, qu'une porte (celle dont parle Beltcher) soit en fer forgé ou en fonte, ce n'est pas pour cela qu'elle sera belle ou laide. Il est possible qu'une porte de fonte soit plus belle qu'une porte de fer forgé. Mais il reste à expliquer pourquoi la même porte sera plus ou moins belle suivant qu'elle sera faite en fer forgé, en or, en cuivre, etc. C'est là une question relative, non seulement à l'esthétique formelle (la couleur, l'éclat), mais encore à l'esthétique de contenu ; une porte en or sur une prison ne serait pas belle ; elle pourrait l'être à l'entrée d'un château royal.

Esthétiquement, la matière ne nous intéresse que par sa forme et son aspect extérieur. Beltcher est, là-dessus, d'accord avec nous, lorsqu'il dit : « Dans nombre d'anciennes et élégantes rampes d'escalier qui, sous leur couche de peinture, passaient pour être en fer on reconnaît, à y regarder de près, des fontes en plomb ». On voit par là que ce qui intéresse l'esthétique, c'est uniquement ce qui « a l'air », ce qui « passe pour », en un mot l'apparence et non la réalité. Le reste de cet article, où Beltcher parle même de la façon de préserver le fer de l'influence atmosphérique est, cela va sans dire, étranger à l'intérêt esthétique.

d) *La brique, la terre cuite, les ciments, etc.* — Notre auteur parle ici de l'emploi simultané de la brique et de la pierre, dont les façades de style Henri IV à Paris montrent un exemple. Il indique ce qu'il convient de faire en pareil cas ; mais il ne donne aucune explication esthétique de l'emploi simultané de ces deux matières, ne précise pas leur rapport et ne dit pas même pourquoi il y a des cas où ce procédé « convient » et d'autres où il « ne convient pas ».

Il dit : seulement « un instinct de convenance nous avertit que le matériel le plus dur doit encadrer le matériel plus tendre et toute violation de ce principe donne l'impression d'une anomalie » (p. 139). Que signifie cela esthétiquement?... Et que veut dire cet « instinct de convenance »?... Beltcher ajoute : « Il reste toujours cet inconvénient que les briques tendres ne sont pas imperméables à l'humidité » (p. 109); s'il avait compris son rôle d'esthéticien, cette question de « perméabilité » lui eût été absolument indifférente.

La « terre cuite », d'après Beltcher, n'a pas le droit de prendre « un faux aspect de marbre », ni « d'imiter la pierre »; car « ce serait, dit-il, d'accord avec Ruskin¹, porter atteinte à notre sens de vérité » (p. 141). Quelle erreur ! Répétons encore une fois que les apparences seules constituent l'objet de l'esthétique et que du moment où la terre glaise nous paraît être du marbre, elle l'est, bien que la réalité nous dise qu'elle ne l'est point ! En un mot, on n'est jamais trompé, esthétiquement ; le mot « tromperie » est un non-sens pour l'esthétique. Au point de vue esthétique les choses sont ce qu'elles nous paraissent être.

CONCLUSION

Beltcher croit qu'avec son ouvrage il a « donné un guide et une méthode d'analyse et de recherches », guide qui sera « certainement fécond, dit-il, en résultats pour les esprits curieux de pousser plus loin cette étude » (p. 143). Il s'est cependant trompé ; nous reconnaissons que son livre contient quelques bonnes observations ; mais il ne représente pas un essai esthétique proprement dit ; il se borne à donner une suite d'exemples bien décrits, mais qui ont été choisis d'après le goût personnel de Beltcher. Ce qu'il faut louer, c'est la méthode qu'il emploie, la méthode « *exempla docuunt* ». Elle est, sans aucun doute, préférable à celle qui se sert de concepts ; car les exemples représentent, à notre avis, de véritables expériences. Seulement quel profit tirons-nous des descriptions de ces exemples et des observations faites sur eux ? Quel enseignement acquérons-nous quand Beltcher nous dit qu'une disposition est défectueuse, laide, etc... sans nous

¹ Les sept lampes de l'architecture.

expliquer pourquoi? En outre, Beltcher a fait preuve d'une assez pauvre érudition dans la matière esthétique et son métier d'architecte l'a conduit, très souvent, à des considérations qui n'avaient aucun rapport avec la science de l'esthétique et les phénomènes qu'elle étudie. Il n'y a qu'une excuse pour Beltcher et pour son œuvre, c'est qu'il a écrit pour le « grand public » et qu'il a pleinement réussi.

CONCLUSION

“ Moins une science est avancée, plus elle est descriptive ; une science n'est faite que lorsqu'elle est explicative ”,

PARINAND (*De la Vision*)

“ La méthode expérimentale a pour but de trouver le déterminisme ou la cause prochaine des phénomènes de la nature. ”

CLAUDE BERNARD

(*La science expérimentale*)

I

VUE D'ENSEMBLE

De toutes les esthétiques, celle de l'architecture est une des plus pauvres. De tous les arts, l'art architectural est celui dont on s'est le moins occupé. La cause s'en trouve à notre avis dans les faits que voici :

1^o L'architecture est l'art le plus pauvre en ses moyens d'expression, d'où l'intérêt médiocre des esthéticiens pour lui.

2^o les architectes ne connaissent ordinairement rien en dehors de leur art ; ils ignorent souvent les autres arts et surtout les disciplines philosophiques et celles de la science, alors que le métier d'esthéticien exige des connaissances multiples, afin de pouvoir aborder l'étude des problèmes esthétiques d'une façon universelle et approfondie ;

3^o les philosophes et les savants, faute de connaître l'architecture¹ et ses problèmes particuliers, comme les connaissent

¹ Meumann se montre du même avis lorsqu'il dit : « Que ne faut-il pas savoir pour pouvoir juger, d'une façon juste, un art tel que l'architecture ou avoir une vue claire de la construction d'une grande œuvre musicale, telle qu'une symphonie ou un opéra. Combien y a-t-il d'esthéticiens possédant les connaissances spéciales indispensables pour rendre une telle œuvre absolument intelligible ? (*System der Aesthetik*, 1913, p. 16).

les architectes, ne parlent de cet art qu'en amateurs, d'une façon peu différente de celle des romanciers qui décrivent les impressions individuelles qu'ils ressentent devant le Parthénon, Saint-Pierre de Rome, etc...

C'est là qu'il faut chercher la cause *du faible intérêt* apporté à l'esthétique de l'architecture, que d'ailleurs beaucoup d'architectes-théoriciens ont déjà signalé. En résumé, on a écrit *peu et mal* sur l'esthétique de notre art et *personne n'a voulu se consacrer entièrement à cette étude*. Nous pouvons dire, non sans quelque orgueil, que le présent essai est le premier grand ouvrage dans ce genre d'études esthétiques.

L'esthétique de l'architecture fut traitée, jusqu'à présent, sous deux formes bien différentes : comme une partie de *l'esthétique générale* ou comme une *esthétique restreinte*. Dans la première, l'architecture figure dans le « système des arts », annexée à un « système esthétique » général. Mais qu'est-ce qu'un système? C'est un tout fondé sur un principe unique, au moyen duquel on construit le reste par des déductions logiques ; c'est en somme une œuvre d'art. L'architecture, avec tous les autres arts, n'y entre que pour compléter les idées maîtresses du système par une « théorie des arts », une sorte « d'esthétique appliquée » aux arts. Un programme si vaste nous explique suffisamment la stérilité des théories esthétiques relatives à l'architecture, que nous avons trouvées dans l'esthétique générale. Une telle méthode est tout à fait contraire à la méthode scientifique. A ce sujet, nous ne pouvons faire mieux que de répéter les mots de Le Dantec : « Il n'y a que les métaphysiciens qui *savent tout* ou qui, du moins, croient qu'on peut tout savoir »...

Il n'en est pas de même avec *l'esthétique restreinte* ; celle-ci ne s'occupe que d'un *seul art*, ce qui lui a permis de l'approfondir davantage que ne le fit l'esthétique générale. La preuve en est que c'est dans les esthétiques spéciales que nous avons trouvé les documents les plus riches pour notre ouvrage, d'autant plus qu'elles étaient écrites par les architectes eux-mêmes. Les philosophes connaissaient fort peu cet art et la plupart d'entre eux s'en sont servis afin de dresser des classifications et des divisions des arts en vertu du principe-maître de leur système esthétique. La science de l'esthétique de l'architecture n'a pu tirer aucun profit direct de leur apport, dont la valeur reste essentiellement philosophique.

II

CLASSIFICATION DES ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE

Les auteurs que nous avons étudiés, dans l'Introduction en général et dans le présent essai en particulier, peuvent être classés d'après leurs professions de la façon suivante :

- a) les littérateurs-esthéticiens de l'architecture,
- b) les architectes-esthéticiens de l'architecture,
- c) les philosophes-esthéticiens de l'architecture,
- d) les savants-esthéticiens de l'architecture.

De tous les auteurs, ceux qui sont les plus intéressants, à notre point de vue, sont les poètes et les romanciers ; ces grands sensibles sont nos *meilleurs sujets d'observation* ; ils ont enregistré leurs impressions, en contemplant les monuments architecturaux, par un procédé direct, sans la moindre idée préconçue, bref *intuitivement*.

Quant aux architectes-théoriciens de l'architecture, fort peu d'entre eux possèdent une érudition philosophique suffisante pour aborder, du moins dans ce domaine, le problème à résoudre (par exemple Göller). Encore moins nombreux sont ceux qui possèdent assez la physiologie pour qu'il leur soit permis d'envisager le problème sous l'aspect physiologique (Wölfflin). En un mot, la plupart des architectes-esthéticiens se sont égarés, les uns dans des considérations purement *pratiques*, sans aucun rapport avec l'esthétique, les autres dans le *monde objectif*, dans les recherches *mathématiques* (Vitruve, Viollet-le-Duc, etc.), s'imaginant trouver dans un rapport de nombre ou dans un schème géométrique (et surtout dans le fameux triangle), le secret et la clef de la beauté architecturale, oubliant que tous les phénomènes esthétiques dépendent uniquement de *l'homme* et que c'est en l'homme seul qu'il fallait rechercher toutes les explications.

Les philosophes-esthéticiens de l'architecture, eux, ont traité de cet art en pleine ignorance et uniquement dans le but d'y appliquer l'idée fondamentale de leur système esthétique.

Enfin, les savants, qui ont émis de belles suggestions scientifiques pour la recherche esthétique, manquaient de connaissances de l'art dont ils parlaient (Charles Henri et

le Dr Breucq par exemple) et, par conséquent, n'ont pu lui apporter aucune contribution de valeur.

Telle est notre opinion générale sur les auteurs que nous avons étudiés. Il en résulte que tout leur effort fut presque inutile, car *aucune science n'a été fondée, aucune loi n'a été découverte*. La « coupe d'or » de Zeising que l'on a considérée à tort comme une loi esthétique, n'est comme nous l'avons prouvé qu'une loi *géométrique*.

III

DE L'OBJET, DE LA MÉTHODE ET DU RÉSULTAT DE L'ESTHÉTIQUE TRADITIONNELLE DE L'ARCHITECTURE

Cela étant avancé, essayons maintenant de pénétrer plus avant dans l'objet et la méthode dont on s'est servi jusqu'à présent dans l'investigation de l'esthétique de l'architecture.

A. De l'objet

L'objet que l'esthétique architecturale a étudié jusqu'à présent, peut, en général, être divisé en deux groupes :

- a) l'esthétique formelle,
- b) l'esthétique de contenu.

Ces deux groupes sont héritiers de l'esthétique générale et la bataille entre *formalistes*, comme Herbart, et *idéalistes* comme Hegel, est bien connue. Seulement, dans l'étude de l'architecture, cette bataille fut livrée non plus sur les *concepts généraux* attachés à ces deux groupes, mais sur les *choses concrètes* de l'architecture auxquelles on a tenté d'appliquer les principes philosophiques des *idéalistes* et des *formalistes*. Ces deux tendances sont exclusives. Le formalisme esthétique, dont nous trouvons la trace déjà chez Vitruve, n'a aucun rapport avec la recherche esthétique, étant donné qu'il se propose d'expliquer les phénomènes architecturaux au moyen de ce qui est en dehors du Moi, c'est-à-dire par le *monde objectif*. Par ces rapports mathématiques, aucune *explication* esthétique n'a été donnée ; il s'agissait simplement de constater objectivement la mesure (exprimée mathématiquement) d'un objet qui nous avait plu. Mais nous ignorions

toujours la raison pour laquelle cet objet nous avait plu ou nous plairait *après* cette mesure, de même que nous l'avions ignorée *auparavant*¹. Quelques esthéticiens formalistes sont allés jusqu'à prétendre que la forme puisse être *sans signification*. Göller voyait dans ce fait (d'ailleurs absurde quant à l'esthétique) une preuve à l'appui de son point de vue formaliste². D'autres ont cru pouvoir expliquer la beauté architecturale au moyen des rapports de nombre (Vitruve, Zeising, etc.) ou par les schèmes géométriques (Viollet-le-Duc), comme si cette beauté était extérieure et non pas intérieure à nous, *objective* et non pas *subjective*, une *réalité* et non pas une *apparence* (*Schein*).

Pareil effort fut tenté par Thiersch qui se proposa d'expliquer l'harmonie des compositions architecturales par l'analogie. A tous ces *esthéticiens-géomètres* il faut objecter que le monde objectif, tel que la géométrie le conçoit, n'est pas le même que le nôtre et que la *géométrie objective* doit être remplacée par une géométrie *subjective*, géométrie *optico-physiologique*, dans la recherche esthétique.

Au cours de notre travail, nous avons découvert la perspective *optico-physiologique* et prouvé que c'est elle qui est la science de la *vision humaine* et non pas la perspective *linéaire*, qui n'est qu'une *science géométrique*, une projection centrale³. Dans le présent travail, nous avons démontré quelques principes de cette nouvelle perspective et prouvé, par ce moyen aussi, que, pour étudier les phénomènes esthétiques, la seule source est l'*homme*, la *nature humaine*, c'est-à-dire, l'étude approfondie de cette dernière. C'est sur cette base seule que nous nous proposons de fonder une esthétique scientifique de l'architecture.

Voilà pour les formalistes et leur objet.

Quant aux idéalistes, ils ne voyaient dans les œuvres architecturales que l'incarnation d'une idée platonicienne, niant toute esthétique formelle. C'est là un héritage de la philosophie métaphysique, qui sort complètement du domaine de l'esthétique architecturale. En d'autres termes, une *idée*

¹ C'est-à-dire que ce n'est pas un rapport géométrique (ou objectif) qui nous expliquera à jamais un phénomène *subjectif*.

² Karl Gross est d'avis contraire : « Une forme esthétique sans contenu est, dit-il, pour la conscience, chose impossible (*Einl. in. die Aesthetik*, p. 109-298).

³ Voir *Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale de l'Architecture*, N° 3.

architecturale n'a rien à voir avec une idée platonicienne, c'est-à-dire avec ce qui n'est qu'*abstrait* ; une idée architecturale est, au contraire, quelque chose de *concret* ; elle est toujours une *image* que l'artiste porte dans son imagination. Mais il n'y a pas qu'une image au moment où l'architecte veut exprimer par exemple « l'idée » de la mort dans son œuvre ; toutes les images des tombeaux qu'il a vus jadis, défileront automatiquement devant ses yeux et il choisira l'une d'elles, en combinera une nouvelle, etc... Par conséquent, l'idée d'un philosophe et la façon dont il la traite est différente de celle d'un artiste ; car tandis que le premier fait d'elle une *dialectique*, l'artiste en fait une *œuvre d'art* ; tandis qu'un philosophe discute sur le beau, un artiste fait une belle chose.

L'esthétique de contenu dépend également de nos conceptions ; elle n'est que l'expression de conceptions que nous avons également sur la mort, la religion, la gaîté, etc... Seulement ces conceptions sont des conceptions-images. Finissons cette petite étude sur l'objet de l'esthétique architecturale en disant que la division « formel-contenu » est artificielle et qu'en vérité il n'y a, entre ces deux domaines, qu'une différence *de degré* et aucunement une différence de nature ; c'est une différence *intensive* et non *extensive*. D'ailleurs, cette division n'a qu'une valeur philosophique, c'est-à-dire la valeur d'une *dialectique esthétique* et non d'une *recherche scientifique*.

De tous les esthéticiens, Fechner est le seul qui se soit occupé scientifiquement des phénomènes esthétiques, c'est-à-dire qui ait étudié au moyen d'*expériences* les simples figures géométriques et leurs effets esthétiques. Mais ce n'était là qu'une méthode à demi-scientifique ; elle s'est contentée de *constater* qu'une chose est belle, mais sans *s'occuper de savoir pourquoi elle l'est*, sans chercher les *causes* de ce phénomène esthétique, son *explication*.

Les autres tendances philosophiques : psychologiques, logiques et morales, qui ont considéré comme objet de la beauté architecturale, soit l'*idée*, soit le *sentiment*, soit la *vérité*, etc. n'ont aucun rapport direct avec l'esthétique scientifique, seul but que nous poursuivions. Les concepts ne peuvent pas remplacer les faits.

B. De la méthode

L'esthétique se trouve au carrefour de différentes disciplines. Pour approfondir son étude, il est indispensable de connaître non seulement la philosophie et ses branches : la théorie de la connaissance, la psychologie, la logique, etc., mais aussi les mathématiques, l'histoire, etc., jusqu'à la physiologie. Et c'est lorsqu'on est ainsi enrichi par ces connaissances que l'on peut se consacrer à l'esthétique d'un art.

Seul un tel travail nous permettra de *dominer* cette matière si difficile et de la diriger ensuite dans une voie scientifique. Cette voie se trouve, à notre avis, dans la recherche physiologique des phénomènes esthétiques. Par les voies qu'elle a suivies jusqu'à nos jours, l'esthétique ne pouvait s'élever au rang d'une *science positive*. Notre œuvre critique l'a, croyons-nous, suffisamment démontré.

Quelles sont les méthodes dont les auteurs se sont servis au cours de leurs recherches concernant notre art ? Les voici :

- a) méthode géométrique ou objective
- b) méthode conceptuelle ou métaphysique
- c) méthode subjective ou psychologique
- d) méthode psycho-physiologique
- e) méthode intuitive ou directe.

La méthode géométrique¹, est, à notre avis, anti-esthétique. Car au lieu de s'adresser au sujet-spectateur, elle s'adresse au monde objectif, monde extérieur à ce sujet. Or, nous avons dit plus haut que les rapports géométriques recherchés de tout temps, ne sont pas les mêmes que les rapports esthétiques. *Sentir* n'est pas *Savoir*.

Par conséquent, le coupe d'or de Zeising n'a, pour ainsi dire, aucun rapport avec l'esthétique ; car nous ne pouvons jamais voir subjectivement une ligne comme une *droite* ; nous la voyons toujours comme une *courbe*, de même nous ne pouvons jamais

¹ Son origine remonte aux pythagoriciens dont le principe était le *nombre*. Ce sont eux, les premiers, qui ont essayé de fonder une esthétique musicale basée sur les rapports des nombres. Le même essai dans l'architecture fut tenté par Vitruve, les théoriciens de la Renaissance française, Viollet le Duc, etc. En Allemagne, Leibniz est un des premiers représentants de cette conception mathématico-esthétique. C'est lui qui disait : *La musique est un travail secret d'arithmétique où l'âme compte à son insu*. L'esthéticien Lagoût essaya d'appliquer cette conception à l'architecture (« équation-nombre ») etc.

un rapport 3 : 5 dit « coupe dorée » comme tel¹. Il en résulte que le rapport de Zeising n'a qu'une valeur *géométrique ou objective*². Mais ce n'est pas tout ; le point faible de cette esthétique-géométrique est qu'elle n'explique jamais pourquoi tel ou tel rapport que l'on proclame être beau doit l'être nécessairement ? C'est pourtant là toute la question de l'esthétique scientifique ; car nous tous, sans l'aide d'un esthéticien, nous jugeons bien les choses esthétiquement, nous les disons belles ou laides ; mais les esthéticiens, pas plus que le public, ne savent le *pourquoi* de ce *phénomène* ; personne n'a su, jusqu'à présent, nous expliquer sa cause.

En ce qui concerne la *méthode métaphysique*, étant donné qu'elle est purement conceptuelle, qu'elle est une dialectique, elle a traité le problème du beau tout comme le problème du juste et du vrai. L'esthétique métaphysique de l'architecture n'est que l'idée platonicienne appliquée à l'esthétique de cet art. (Voir saint Augustin, père André, Hegel, V. Cousin etc...) Que nous reste-t-il de cette dialectique esthétique-architecturale, à nous qui ne désirons que de l'esthétique scientifique ? Evidemment rien. C'est la beauté



Fig. 57

concrète qui nous intéresse, non la beauté en soi, beauté sans relation. Au point de vue scientifique, nous ne pouvons connaître les phénomènes esthétiques que par leur relation. La loi n'est pas autre chose que cette relation établie numériquement de façon à faire prévoir le rapport de la cause à l'effet dans tous les cas donnés. L'esthétique métaphysique est une science du passé.

¹ Afin de mieux comprendre la différence entre les connaissances *géométriques* (objectives ou réelles) et les connaissances *subjectives ou esthétiques* il faut regarder fig. 57 deux carrés : A & B qui sont *égaux géométriquement* ($A=B$) ; mais *inégaux esthétiquement* ($A < B$). Le carré B nous paraît plus grand que le carré A ; c'est là une affirmation ou vérité subjective (esthétique), due à la sensation, c'est-à-dire à la différence des sensations que produisent ces deux carrés sur moi. Quant au géomètre, il doit exclure toute intervention subjective pour trouver le rapport réel (et non apparent) de ces deux carrés. Pour y arriver, on n'a qu'à prendre le mètre et les mesurer.

² Autrement dit c'est là un rapport *quantitatif* et non pas *qualitatif, intuitif ou esthétique*.

La *méthode psychologique* mérite beaucoup plus d'attention que la dernière ; car elle s'occupe au moins de l'homme, de ses « facultés » esthétiques et cherche à les appliquer à l'esthétique de l'architecture. Elle ne parle pas, comme l'esthétique métaphysique, d'une beauté en soi, beauté *anonyme, abstraite*, et *sans rapport* avec l'homme, bref de la beauté objective ; elle s'occupe de la beauté considérée comme un phénomène subjectif et cherche à l'expliquer au moyen de concepts psychologiques tels que la sensation, le sentiment, l'âme, la conscience etc... Cependant, c'est dans ces concepts¹ qu'il faut chercher non seulement son hérédité métaphysique mais encore sa stérilité². La science conçoit l'homme non comme un *être conceptuel*, mais comme un *être réel*³. Les phénomènes humains sont, pour elle, uniquement des phénomènes réels, matériels ; ils ne sont pas immatériels comme les conçoit la psychologie. Le phénomène esthétique est donc, au point de vue scientifique, un phénomène physiologique et non un « fait psychique ».

Il serait long d'exposer ici, en détail, en quoi consiste la méthode psychologique. Bornons-nous à dire, en quelques mots, qu'elle est multiple quant à ses procédés et qu'on peut la diviser en deux grands groupes :

1^o *l'introspection*,

2^o *l'observation objective ou externe*.

L'introspection, ou observation interne, représente un système qui ne rend pas possible l'étude des phénomènes esthétiques ; car elle tente d'étudier un phénomène subjectif, un phénomène qui s'est passé *dans le Moi*, avec ce même Moi, par conséquent, sans sortir de lui, sans pouvoir l'observer

¹ Citons à ce propos A. Lange qui dit : « *penser, sentir, vouloir ne sont que des mots*. Qui en limitera le sens » (p. 369 de l'*Histoire du Matérialisme*, t. II) et encore : « presque toutes les idées de la psychologie donnent un mot au moyen duquel une partie des phénomènes de la vie humaine est classée d'une manière très imparfaite ; à ce mot se joint l'illusion métaphysique d'une cause substantielle commune de ces phénomènes. Il faut que cette illusion soit détruite. » (p. 371, po. cit.).

² Il en est de même pour les concepts relatifs aux choses. « L'homme inconnu, disait Poincaré, qui a créé le mot *chaleur*, a voué bien des générations à l'erreur ; on a traité la chaleur comme une substance simplement parce qu'elle était désignée par un substantif ». (*Revue générale des Sciences*, 1897, N^o 21).

³ Pawlow est du même avis. « Par sa féconde méthode des réflexes conditionnels, Pawlow est arrivé à reprendre, d'un point de vue *physiologique*, des questions qui paraissent relever essentiellement du domaine psychologique : attention, mémoire, loi d'association, analyse sensorielle. Et il pense que l'étude *psychologique*, avec son langage plein de significations subjectives, est inutile, sinon nuisible, ne concevant pas la possibilité d'une attitude objective dans l'analyse mentale où il ne voit qu'un effort d'explication *par la conscience*, se montrant ainsi assez mal informé » (Henri Pieron, *Le cerveau et la Pensée*, Paris 1923, Alcan, p. 325).

objectivement comme un phénomène qui se passe *en dehors* du *Moi* et non dans le *Moi*. C'est l'étude du *Moi par le Moi*, où au phénomène subjectif s'en ajoute un autre, et à cet autre un troisième... On tourne ainsi constamment dans un cercle vicieux, dans un subjectivisme personnel, sans pouvoir en sortir, pour observer objectivement, non pas *ce qui se passe dans le Moi de l'expérimentateur*, mais ce qui se passe dans un autre *Moi*¹. La deuxième méthode est supérieure à la première ; mais l'impossibilité, pour elle, de devenir scientifique se trouve en ce qu'elle procède aussi *subjectivement* dans la recherche du phénomène esthétique, qui est, lui, aussi *subjectif*. Car, c'est encore du *Moi* que dépendra l'observation et l'interprétation d'un phénomène subjectif. Ce serait toujours une observation *subjective* due à l'acte de l'*Einfühlung* quoique concernant un autre *Moi*. Etant donné que la science esthétique doit être *l'étude objective de phénomènes subjectifs*, il est clair que, par une telle méthode, on ne peut pas, non plus, constituer cette science.

Kant déclare, avec raison, la psychologie incapable de devenir une science exacte². Selon lui, il est d'abord impossible d'appliquer les mathématiques aux phénomènes du *sens intime* ; ensuite, la psychologie ne peut jamais devenir une *science expérimentale*, car elle ne peut pas changer à son gré l'observation interne ; de plus, celle-ci modifie l'état intérieur observé par le fait qu'elle l'observe. Wundt, le continuateur de la psycho-physique de Fechner, voulant justifier cette conception, a essayé de réfuter les arguments de Kant ; mais sans y parvenir³.

La psychologie est une discipline subjective, tandis que la science est objective ; celle-ci ne garde aucune *trace humaine* ; elle est *impersonnelle*. L'esthétique scientifique doit être,

¹ Herbart attaque aussi la méthode introspective. « Les faits de conscience, dit-il, sont tout individuels et tout momentanés ; c'est l'état de l'âme de celui qui s'observe et rien de plus. En outre, l'acte de l'observation altère l'état de l'âme que l'on veut observer et en obscurcit les caractères ». (Cité par Chaignet, *Les Principes de la Science du Beau*, Paris 1860, p. 40).

En effet, dit le professeur Basch, ce qui distingue essentiellement toute conscience, la conscience empirique « aussi bien que la conscience pure, c'est la scission de l'esprit en un *Moi qui regarde* et en un *Moi qui est regardé*, en un *Moi qui affecte* et un *Moi affecté*, en un *Moi sujet* et un *Moi objet* ». Or, il cite Kant qui dit : « J'ai conscience de moi-même, est une pensée qui contient déjà un *Moi double*, le *Moi* comme *sujet* et le *Moi* comme *objet* » (*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, p. 65).

² *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, Sämmtliche Werke, éd. Rosenkranz Vi, p. 310.

³ *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, 1908, I, p. 39.

répétons-le, la *science objective des phénomènes subjectifs*. Telle est la différence entre la méthode psychologique et la méthode scientifique. Tout le profit que nous pouvons tirer de la psychologie pour notre science, se réduit à ses *observations*, à condition, toutefois, de les vérifier. Le seul point de contact entre la science et la psychologie, c'est l'observation. Nous accepterons donc les observations personnelles des psychologues dans les recherches scientifiques des phénomènes esthétiques tout comme nous l'avons fait avec les poètes. Car ce sont là des *hommes*, et notre science n'est qu'une *science de l'homme*. Tout ce qui est *par lui et de lui*, doit attirer notre attention; et ainsi les psychologues, eux-mêmes, peuvent et doivent être considérés, par nous, comme des sujets d'observation et d'expérimentation.

Nous abordons maintenant la méthode psycho-physiologique, celle qui se rapproche le plus de la méthode scientifique. Cependant c'est une discipline qui réunit deux domaines dissemblables, sorte de tenue de livres en partie double que nous considérons comme une réunion absurde¹ de faits matériels et immatériels. Bergson nie également la possibilité de cette double science; il n'admet pas qu'on puisse introduire la « quantité » dans la sphère des phénomènes psychiques, qui ne sont eux que de pures « qualités ».

II faut à notre avis laisser la psychologie interpréter les phénomènes esthétiques par ces *concepts*², et la science les expliquer par des *faits réels*, les phénomènes physiologiques, les seuls qui puissent faire l'objet de ses études. Ces deux conceptions sont en contradiction de principe l'une avec l'autre.

¹ Victor Egger (*Revue des Deux mondes*, 1^{er} vol., 1877) affirme aussi que l'application de la physiologie à la psychologie est une *chimère* et soutient qu'entre ces deux sciences, il y a un abîme infranchissable. La psychologie est, selon Egger, une science autonome. Les autopsies des cerveaux avariés, le trépan et le scalpel ont dit-il ironiquement, détrôné la conscience... On ne peut, conclut-il, connaître l'âme que par la réflexion.

² D'ailleurs, personne n'a mieux parlé en notre faveur que Schopenhauer, lorsqu'il a dit : « Expliquer les mots par des mots, comparer les concepts avec les concepts, c'est en cela que consiste, pour la plus grande part, toute la philosophie. » Elle est *ein spielendes Hin-und Herschiken der Begriffssphären* (*Die Welt als Wille u. Vorstellung*, t. II, p. 83). C'est donc substituer aux choses réelles les choses abstraites ou les concepts. Quant au rapport entre l'âme et le corps, Leibniz dit : « ... je ne trouvais aucun moyen d'expliquer comment le corps fait passer quelque chose dans l'âme, ou *vice versa*; ni comment une substance peut communiquer avec une autre substance créée » (*La Monadologie*, 2^e éd. 1831, p. 195). Ce problème est resté encore aujourd'hui sans solution définitive; il restera, à notre avis, toujours ainsi.

Pour la science, il n'y a pas de *faits psychiques* ; elle ignore ces *facultés* dites âme, esprit¹, sentiment, etc... inventées ou créées par l'homme, qui a cherché à se connaître par lui-même. Pour la science, il y a : d'une part l'homme tel que l'étudie l'anatomie, l'homme qui ne fonctionne pas ; d'autre part, l'homme en état de fonctionnement, tel que l'étudie la physiologie. Les « faits psychiques », faits immatériels², ne sont pour la science, qu'une sorte de génération spontanée³, en même temps que la négation de la plus grande loi scientifique, la loi de la causalité.

Pour être juste, on ne peut pas nier l'effort accompli par la psycho-physiologie et la psycho-physique. Mais, dans tout cela, seuls les faits purement physiologiques pourraient nous intéresser.

C'est dans ce sens-là qu'il faut mentionner l'effort de Wölfflin, le seul de tous les esthéticiens de l'architecture qui ait tenté d'expliquer quelques faits *physiologiquement*, malgré la tendance psychologique de son œuvre. De même, il faut hautement louer les efforts identiques faits par Spencer dans son explication de la grâce et du rire ; par Grant Allen (*Physiological Esthetic*) ; par Sully et par Bain.

Cependant, tout cela reste *vague*. Et, étant donné l'influence de la psychologie sur tous les auteurs jusqu'à nos jours, il n'y avait jusqu'ici, aucune méthode purement scientifique au service de la recherche esthétique.

¹ Ainsi nous lisons dans les « Principes du Beau » de Alois Studnicka : « la diversité est pour l'homme un besoin ; en effet son *esprit se fatigue* (!!!) lorsqu'il doit s'occuper longtemps d'un même objet monotone », etc. Eh bien, pourquoi « l'esprit », puisqu'il s'agit d'un *organe*, d'une *réalité* et non d'une *abstraction*.

² « La science de la nature, disait Kant, ne nous révélera jamais l'intérieur des choses, c'est-à-dire ce qui n'est pas phénomène, mais peut cependant devenir un principe supérieur d'explication du phénomène. D'ailleurs, la science de la nature n'a pas besoin de principes de ce genre pour ses explications physiques ; bien plus, quand même on lui en offrirait de tels (par exemple l'influence d'être *immatériels*), elle devrait les repousser et ne pas les utiliser dans le cours de ses explications ». (*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, Riga 1783, p. 167 et suiv. Hartenstein IV, p. 101 et suiv.).

³ Lotze, un des fondateurs de la psycho-physiologie cite l'objection suivante des matérialistes : « L'idée de l'âme telle qu'elle est généralement admise, a exactement la même origine, la même importance et la même valeur que l'idée de la *force vitale*. On n'y est parvenu que par une *abstraction de l'esprit* dans l'étude d'une classe de phénomènes, dont la vraie nature et les conditions étaient encore entièrement ignorées et l'on a érigé cette idée en principe pour en déduire l'explication de ces mêmes faits. *L'idée de l'âme n'est donc qu'une création de notre propre activité intellectuelle* et l'on peut, si l'on est assez impartial, en conclure ce qu'il faut penser de la *réalité* de cette âme. » (*Principes généraux de psychologie physiologique*, Paris, 1876, p. 33). Cette objection est absolument juste.

Il reste à dire quelques mots de la dernière méthode, celle dont se sont servis les poètes et les romanciers. En réalité, on ne saurait, ici, parler d'une méthode proprement dite, car ces auteurs n'étaient que de simples spectateurs, doués de sensibilité artistique (surtout Victor Hugo), qui ont noté, dans leurs œuvres, des impressions produites sur eux par les monuments architecturaux. Répétons que ce sont encore eux qui sont les sujets les plus aptes à soumettre, plus tard, à notre examen esthétique, car ils enregistrent leurs impressions d'une façon *directe*, sans aucune préparation préalable de l'esprit (*Einfühlung*), sans aucune idée préconçue.

C. Des résultats

Suivant le vieux mot latin *fi vis coronat opus*, une entreprise ne peut être jugée que sur les résultats obtenus. L'esthétique en général, celle de l'architecture en particulier, n'avait pas d'autre but que la recherche ; elle cherchait pour chercher¹. Stérile par sa méthode philosophique, qui ne sortait jamais du platonisme ; incapable d'expliquer aucun fait autrement que par des concepts psychologiques et des rapports mathématiques ; engagée dans une voie mi-scientifique mi-philosophique, celle de la psycho-physiologie, l'esthétique de l'architecture n'était pas seulement incapable de devenir une science ; elle était encore condamnée à rester stérile et close en elle-même, encombrée par un conglomérat de tendances, de méthodes, d'objets et de buts, figée sur place sans pouvoir progresser. « On peut être frappé de la divergence élastique des opinions philosophiques », disait, à ce sujet, M. Victor Basch². L'unique contribution concrète que nous essayerons de mettre en valeur scientifique est constituée par quelques bonnes observations, et par la théorie de l'*Einfühlung*, que Wölfflin a empruntée à Vischer et Volkelt et tenté le premier d'appliquer à l'architecture. Cette théorie, que Lipps a le mieux formulée (v. *Raumästhetik et Grundlegung der Aesthetik*) et que le professeur Basch a, le premier, introduite en France (voir son étude : *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*) est encore très jeune et n'a encore aucune valeur directe pour la science, étant

¹ Les Allemands appellent cela *Forschungsästhetik*.

² Le maître problème de l'esthétique, 1921.

donné qu'elle est conçue uniquement comme un acte *psychologique*. A notre avis, il s'agit là d'un acte purement *physiologique*, indispensable non seulement pour notre rapport esthétique avec le monde mais pour n'importe quel autre rapport ; du Moi avec le non-Moi ou avec l'autre que mon Moi. Les psychologues ont cru que l'acte de l'*Einfühlung* était un acte de « sympathie », c'est-à-dire un acte limité à cette dernière. Il n'en est rien : cet acte est général et, pour sentir le laid, nous sommes obligés de nous identifier avec lui, tout comme pour sentir le beau.

Cela dit, ce qui nous importe le plus est la constatation que l'esthétique de l'architecture était inexistante jusqu'à présent en tant que Science et qu'aucune loi n'a été découverte relativement à ses phénomènes. De plus, tous les auteurs ont nié la possibilité d'une esthétique architecturale au titre scientifique, déclarant que en matière d'art « tout est affaire de goût, que le goût et les couleurs ne se discutent pas, etc. On n'a pas oublié que, cependant, plus de 2.000 ans se sont écoulés depuis la construction du Parthénon, sans que personne ait contesté sa beauté !

Le fait de conclure ainsi et de refuser à l'esthétique architecturale toute possibilité de s'élever jusqu'à une science positive, trouve ses causes :

1^o dans l'impuissance de ces auteurs d'aboutir à quelque chose de positif ; car, tout en niant la possibilité des lois et des règles de l'esthétique architecturale, tous ont essayé de les découvrir ;

2^o dans les méthodes défectueuses, non-scientifiques ou mi-scientifiques ;

3^o dans l'ignorance complète de l'homme et de sa nature, dont la connaissance seule aurait permis et permettra de connaître scientifiquement, non seulement la matière de l'esthétique de l'architecture, mais aussi celle des autres arts.

Demandons-nous encore une fois : est-il possible de parler d'un phénomène humain, tel que le phénomène esthétique, en ignorant complètement l'homme ? Un esthéticien-savant devra donc dorénavant connaître la nature humaine tout autant qu'un médecin. C'est là, et uniquement là qu'est le point de départ de l'esthétique scientifique.

Nous ne pouvons pas nous résumer mieux qu'en répétant les mots du Dr Mach. « Si pendant que je sens il était possible

que moi ou un autre observe mon cerveau avec l'aide de tous les moyens physiques et chimiques, il serait alors possible de trouver les processus organiques auxquels sont liés des sentiments d'une espèce déterminée. Mais, *tant que ce problème ne sera pas résolu, ne fût-ce que pour un cas spécial, on ne pourra rien dire de décisif sur ce sujet*¹. »

Jusqu'à aujourd'hui, nous étions forcés de nous documenter dans des œuvres uniquement *subjectives*, écrites sur un phénomène *subjectif*, des œuvres d'Art sur l'Art. Quels doivent être l'objet, la méthode et le but de l'esthétique scientifique ? Nous l'avons exposé² dans l'Introduction. Mais, ce n'est là que de la *théorie* ; nous l'abandonnerons complètement dans nos recherches futures, pour ne nous occuper que des *faits, des expériences et des lois* qui en résulteront. En d'autres termes, la science de l'esthétique architecturale ne sera édifiée ni au moyen de spéculations philosophiques, ni au moyen de concepts psychologiques, ni au moyen de rapports géométriques ; elle le sera uniquement, par des *observations* et ces *expériences* faites sur l'homme vivant, pareilles à celles employées par la physiologie dans son laboratoire³, mais appliquées à un cas spécial : l'étude du phénomène *esthético-architectural*. Il n'y a pas de science sans expérience ! Celle-ci est la seule autorité scientifique, autorité objective, autorité impersonnelle. La science *n'est pas une création de l'esprit humain* ; bien au contraire, *elle ne garde aucune trace humaine*.

« La science, dit Claude Bernard, ne contredit point les observations et les données de l'art, et je ne saurais admettre l'opinion de ceux qui croient que le positivisme scientifique doit tuer l'inspiration. Suivant moi, c'est le contraire qui arrivera nécessairement. L'artiste trouvera dans la science des bases plus stables et le savant puisera dans l'art une intuition plus assurée. Il peut sans doute exister des époques de crise, dans lesquelles la science, à la fois trop avancée et

¹ *Die Analyse der Empfindungen*, Iena 1900, P. 157.

² Dans notre petit travail *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, nous avons donné, là aussi, une esquisse de ce que seront l'objet, la méthode et le but de cette esthétique scientifique. Pour cette raison nous n'avons pas cru nécessaire de répéter ici ce que nous avons déjà dit.

³ On sait que la *vivisection* qui est la seule méthode rationnelle pour l'étude de l'être vivant n'a été, jusqu'à présent, opérée que sur les animaux (les grenouilles, les chats, les chiens, etc.). C'est là une des causes essentielles de notre *ignorance de l'homme*.

encore trop imparfaite, inquiète et trouble l'artiste plutôt qu'elle ne l'aide. C'est ce qui peut arriver aujourd'hui à l'égard du poète et du philosophe; mais ce n'est là qu'un état transitoire, et j'ai la conviction que, quand la physiologie sera avancée, le poète, le psychologue et le physiologiste s'entendront¹. » Cette conviction est aussi la nôtre.

*Vu et admis à soutenance,
le 13 janvier 1925 :*

*Le Doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris,*

FERDINAND BRUNOT.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le recteur de l'Académie de Paris,

P. APPELL.

¹ *La science expérimentale*, p. 366.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

DE

L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

I

ROMANCIERS-ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE.

- CHATEAUBRIAND. *Rome, Athènes, Jérusalem*. Chez Nilson, Paris.
- GÛTHER. *Œuvres de Gœthe*, trad. franç. par J. Porchat, Paris, 1861. Hachette.
- HUGO (Victor). A. *Notre-Dame de Paris*. Tomes I-II. Paris, chez Nelson.
- B. *Paris* (3). Chez Jules Rouff et Cie, Paris.
- C. *Sur Paris*. Chez le même.
- D. *Préface de Cromwell*. Hetzel, éd.
- STAEEL (M^{me} de). *Corinne ou l'Italie*. Tomes I-II. Paris, chez Flammarion.
- STENDHAL. *Histoire, Arts et Voyages*. Chez Nilsson.
- VEUILLOT (Louis). *Parfum de Rome*. Paris, chez I.M. Dent et fils.

II

PHILOSOPHES-ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE.

- ARISTOTE. A. *Poétique*, trad. par E. Egger, Paris. (Hachette et Cie).
- B. *La Métaphysique*, I-II, trad. par Gaston Colle, Paris, 1917. (Alcan.)
- BASCH (Victor). A. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris, éd. Alcan, 1896.
- B. *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*. (Etude dans le livre intitulée « La philosophie allemande au XIX^e siècle »). Paris, Alcan, 1912).
- C. *Le maître-problème de l'esthétique* (art. dans la Revue philosophique. Alcan, nos 7 et 8, 1921).
- BERNARD (Emile). *L'esthétique fondamentale et traditionnelle, d'après les maîtres de tous les temps*. Paris, 1918. Bibl. des entretiens idéalistes, 13, rue Méclain.
- CORNELIUS (Hans). *Elementargesetze der bild. Kunst*. Berlin, chez Teubner, 1921.
- DELACROIX (H.). *Les sentiments esthétiques* (art. dans le *Traité de psychologie* de G. Dumas, t. II, Alcan, 1924).
- FECHNER. *Vorschule d. Aesthetik* (I^{re} et II^e parties), 1876 ; 2^e éd. 1897.
- HARTMANN (Eduard von). *Philosophie der Schönen*. Berlin, 1887. I-II.

- HEGEL. *Cours d'esthétique*, trad. Ch. Bénard, 1848-1852 (3^e vol., p. 21).
- HILDEBRAND (Adolf). *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 3^e et 4^e éd. Strasbourg, 1918, chez I.H. Heitz (Heitz et Mundel).
- KANT (A.). A. *Kritik der Urtheilskraft*. (Ed. Karl Kehrbach), Univ. Bibl. Leipzig.
- B. *Kritik der reinen Vernunft*. (Ed. Karl Kehrbach), Univ. Bibl. Leipzig.
- KIRCHMANN. *Aesthetik*, 1868.
- LALO (Ch.). *Esthétique*, Alcan 1925.
- LÉVÊQUE (Charles). *La Science du Beau*. 2^e éd. Paris, 1872, chez Aug. Durand et P. Lauriet.
- LIPPS (Theodor). A. *Raumästhetik und Geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897, chez Joh. Ambrosin Bart.
- B. *Grundlegung der Aesthetik*. 1903, chez L. Voss.
- PÈRE (André). *Essai sur le beau*, 1739-1843 (éd. V. Cousin).
- PLATON A. *Le Banquet*, trad. Dacier et Grou, Paris, Charpentier, éd.
- B. *Gäst Mahl*, übers. v. Fr. Schleiermacher, Leipzig, chez Reclam.
- C. *Le premier Hippias ou du beau*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- D. *Philèbe ou du plaisir*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- E. *Phèdre ou de la beauté*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- F. *Lysis ou de l'amitié*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- G. *Parménide ou des idées*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- H. *Sophiste ou de l'être*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- I. *Ménon ou de la vertu*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- J. *La République (I-X)*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- K. *Les lois (I-XII)*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- L. *Timée ou de la nature*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- M. *Phédon ou de l'âme*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- N. *Criton ou du devoir*, trad. Dacier et Grou. Charpentier, éd.
- O. *Apologie de Socrate*, trad. Dacier, Paris, 1915 ; éd. « Bibl. Nationale ».
- PLOTIN. *Ennéades*. (Voir surtout le livre IV, 3).
- SCHASLER. *Das System der Künste*, 1835.
- SCHELLING. *Sämliche Werke*, 1859 (I Abth. 5), Stuttgart u. Augsburg.
- SCHMAROW. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaften*. Leipzig. und Berlin (1905).
- SCHOPENHAUER. A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Tomes I-II (dans les deux éditions : Gottasche Handbibliothek et Reclam jun. Griesebach).
- B. *Parerga und Paralipomena* (1^{re} et II^e parties), éd. Griesbach.
- SPENCER (Herbert). *Essai de morale, de science et d'esthétique*, trad. par M. A. Bardeau, Paris, 1891, chez Alcan.
- SAINT-AUGUSTIN. *De vera religione*.
- TROSS (Ernst). *Das Raumproblem in der Kunst*, Munchen, éd. Delphin, 1914.
- VISCHER Fr. A. *Aesthetik*, 1851, 2^e éd. (3^e partie, I vol.).
- B. *Das Schöne u. Kunst*, 2^e éd. Stuttgart, 1898, chez J.B. Gotta.
- WEISSE. *System der Aesthetik*, 1830 (Voir surtout la 2^e partie).

- ZEISING (Adolf). A. *Aesthetisch. Forschungen*. Frankfurt a. M., (1885), chez Meindinger Sohn et Cie.
 — B. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlich. Körpers*. Leipzig, 1854.
 ZIMMERMANN. *Allgemeine Aesthetik*, 1865.

III

ARCHITECTES-ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE.

- ADAMY (Dr Rudolf). A. *Architektonik der Frührenaissance*. Hannover, 1896, chez Helwing.
 — B. *Die Architektur als Kunst*. Hannover, 1881, chez Helwing.
 ALBERTI (Léon-Batista). A. *L'architecture et art de bien bastir du Seigneur L.-B. Alberti*, trad. du latin en français par défunt Jan Martin, Paris, 1553, chez Jacques Kerner.
 — B. *Il cinque ordini architetonici*, par Ianistehk.
 — C. *De re aedificatoria*, Florence, 1485 (Bibl. des Beaux-Arts, Paris).
 — D. *Libri de re aedificatoria dec.* Opus integrum et Absolutum., trad. par B. Rembolt.
 — E. *De re aedificatoria 4 Florentiae anno Millesimo octuagesimo Quinto*. Celebre et rara edizione etc.
 ANDERSON U. SPIERS. *Die Architektur von Griechenland u. Rom*, trad. d'anglais en allemand par Konrad Burger. Leipzig, 1905, chez Karl W. Hiersemann.
 BAYARD (Emile). A. *L'art de reconnaître les styles*. Paris, chez Garnier frères.
 — B. *Style Louis XV*, chez le même.
 — C. *Style Louis XVI*, chez le même.
 BELTCHER (John). *Les principes de l'architecture*, trad. de l'anglais par François Monod, Paris, 1912, chez H. Dunod et Pinat.
 BLONDEL (François). *Cours d'architecture*, enseigné dans l'Académie Royale d'architecture, chez Pierre Amboin et François Clouzier, 1675-1683. (5 parties dans un livre).
 BLONDEL (Jacques-François). A. *De la distribution des maisons de plaisance, etc.* Paris, 1737-1738, chez Jombert, Paris.
 — B. *Architecture française*. Paris, 1752-1756, chez Antoine Jombert.
 — C. *Cours d'architecture ou traité de la décoration* (contenant les leçons données en 1750). Paris, 1771-1777, chez Desaint, 12 vol.
 — D. *Discours sur la manière d'étudier l'architecture* (prononcé le 16 juin 1741).
 — E. *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*. Paris, 1754, chez Jombert.
 BOUTMY (E.). *Philosophie de l'architecture en Grèce*, Paris, 1870, G. Baillières.
 BOFFRAND. *Livre d'architecture*. Paris, 1752-1756, chez Guillaume Cavelier.
 BOILEAU (L.A.). *Histoire critique de l'invention en architecture*, Paris, 1886, chez Vve Ch. Dunod.
 BOURGOIN (I.). *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, la théorie et la pratique*, Paris, chez Ch. Delagrave.

- BOISSAVLIÉVITCH. A. *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, Paris, 1923, chez Fischbacher.
- B. *Ce que l'architecture peut exprimer*. « Construction Moderne », 27 avril 1924.
- C. *Esthétique de contenu et esthétique formelle*. Dans la même revue, n° 46, 1924.
- D. *Le monument de Garches, analyse esthétique*. Dans la même revue, n° 8, 1924.
- BOSC (E.). *Dictionnaire raisonné d'architecture*. Paris, 1877, chez Didot.
- BÜHLMANN (I.). A. Voir son article dans les « Arch. Kompositionen ». (Hand. d. Arch. IV, Th. I).
- B. *Die Architektur des klassischen Altertums*. Esslingen, 1904.
- BULLET. *Architecture pratique*. Paris, chez Jean Thomas Hérissaut (1^{re} éd., 1691 ; 2^e éd., 1788).
- BRAND (Paul). *Sehen u. Erkennen*, chez Ferd. Hirt et Sohn (Leipzig, 1913).
- BRAUSEWETTER. *Das Bauformenbuch*, Berlin, 1908.
- BRISEUX (C.E.). A. *L'art de bâtir des maisons de campagne*. Paris, chez Gibert, 1761 (1^{re} éd., 1743).
- B. *Traité du beau*. Paris, 1752-1756, chez l'auteur et Chéreau.
- CORDEMOY. *Nouveau traité de toute l'architecture*. Paris, chez Coignard, 1714.
- DAVILER. *Cours d'architecture* (dans des éditions différentes : 1691, 1696, 1699 ; 3^e éd. 1700).
- DE L'ORME (Philibert). *L'Architecture* (traité, Paris, 1576).
- DURM (Dr Josef). A. *Die Baukunst der Griechen*. (Hand d. Arch.).
- B. *Die Baukunst der Etrusker u. Römer*. (H. d. A.).
- C. *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (tous ces ouvrages édités chez Alfred Kröner, Stuttgart).
- FAURÉ (G.). *Architecture-musique, système rationnel des proportions* (art. dans la revue « L'Architecture », 1904, p. 418).
- FEUGERAY (H.). *Nouvelle forme architecturale*, Paris 1853, chez Gide et Baudry.
- FRANKEL (Paul). *Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*, chez B.G. Teubner, Leipzig u. Berlin, 1913.
- FRÉART (Rolland, sieur de Chambray). *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*. Paris, de l'imprimerie d'Ed. Martin, 1650, 1702, 1766.
- FILARETE. *Tractat über der Baukunst*, éd. par le Dr Oettinger, K. Graeser, 1890.
- GARNIER (Charles). *Le nouvel Opéra*, monographie en 2 vol. Paris.
- GUADAT (Julien). *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, éd. libr. de la « Construction Moderne ».
- GÖLLER (Holf). *Zur Ästhetik der Architektur. Vorträge u. Studien*. Stuttgart (1887), chez Konrad Wittwer.
- HENZELMANN (Emeric). *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture*, depuis la XII^e dynastie des rois égyptiens jusqu'au XIV^e siècle. Paris, chez Arthur Bertrand (1860).
- JOMBERT (Claude). *Architecture moderne*. Paris, 1728-1729, chez Jombert.
- JOMBERT (Ch. Antoine). *Architecture moderne*. Paris, 1764, chez l'auteur.
- KAHN (Philipp). *Heimatliche Bauweise*, 1^{re} partie. Wiesbaden, 1914, Westdeutsche Verlagsgesellschaft.

- LACOMBE. *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*. Paris, 1753.
- LAUGIER. *Essai sur l'architecture*. Paris, 2^e éd., 1755, chez Duchesse (1^{re} éd. 1754).
- LE CLERC. *Traité d'architecture*. Paris, 1714, chez Coignard.
- LE MUET (Pierre). *Manière de bien bastir pour toutes personnes*. 2^e éd., Paris, chez François Langlois (1^{re} éd. 1633).
- LE PANTRE (Antoine). *Les œuvres d'architecture d'Antoine le Pantre*. Paris, 1652, chez Jombert.
- LOUVET. *L'art d'architecture et la profession d'architecte*. Paris, s. d.
- LAGOUT (Edouard). *Esthétique nombrée*, art. dans la *Revue architecturale*. 1862.
- MATTHAI (A.). *Deutsche Baukunst in XIX Jahrh.* Leipzig u. Berlin, 1914, chez Teubner.
- MAUCH (I. M. v.). *Die architectonische Ordnungen der Griechen u. Römer*, Berlin, chez W. Ernst u. Sohn (I-II).
- NORMAND (Ch.). *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs*, etc. Paris, 1819, chez Didot.
- OSTENDORF (Friedrich). *Sechs Bücher vom Bauen*, I-II, 2^e éd., Berlin, 1914, chez W. Ernst u. Sohn.
- PERRAULT (Claude). *Ordonnances des cinq espèces de colonnes*. Paris, 1683, chez Jean-Baptiste Coignard.
- PALLADIO (Andrea). A. *Œuvres complètes d'A. Palladio*, nouvelle éd., trad. par Chapuy, A. Corréard et A. Lenoir. Paris, 1842, chez L. Mathias (4 vol.).
— B. *Die Villen*, éd. par Fritz Burger, Leipzig, 1909.
- PINDER (Wilhelm). *Deutsche Dome des Mittelalters*. Dusseldorf u. Leipzig, chez K. Robert Langewiesche.
- PFEIFER (Hermann). *Die Formenlehre des Ornaments* (Handb. d. Archit. 3 Th., 1^{re} partie, chez Al. Kröner, Stuttgart, 1906).
- REYNAUD (Léonce). *Traité d'architecture*, 2^e éd., Paris, 1860 ; chez Dalmon et Dunod ; 4^e éd. chez Vve Ch. Dunod et Pivicq.
- RIOT (Georges). *Paris* (collec. « Les villes d'art célèbres »), chez Laurens, 1907.
- RUSKIN (John). A. *Les sept lampes de l'architecture*, trad. par E. Cammaerts, Paris, 1916, chez Laurens.
— B. *Vorlesungen über Kunst*, trad. par Hedda Moeller-Bruck. Leipzig, éd. Reclam.
— C. *Pages choisies* (avec l'introd. de Robert de la Sizeranne), 3^e éd., Paris, 1911, chez Hachette.
- SAVOT (Louis). *L'architecture française*, 2^e éd. par Blondel, Paris, chez M^{me} Vve C. Clousier Pierre Antoine, 1685.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE. *L'archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité* (voir article sur l'architecture), chez Dorbon aîné, Paris.
- SCAMOZZI. *Œuvres architecturales de Vincent Scamozzi*, nouvelle éd., trad. en français par ?, Paris, chez Jombert M. DCCXXIV.
- SCHLIEPMANS (Hans). *Geschäfts und Warenhäuser*, I-II, Berlin u. Leipzig (1910-1914, 1^{er} vol).
- SCHUBERT VON SOLDERN. *Die Sprache des Ornaments* (« Fortschritte a.d. Gebiete d. Arch. n^o 9), chez Arnold (Darmstadt, 1896).

- SERLIO (Seb). *Tutte l'opere d'architettura* e.t.c. In Venetia, 1584, 3 tomes en 1 vol.
- SEMPER. *Das Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, I-II vol. München, 1878.
- THIERSCH (August). *Die Proportionen in der Architektur* Hand. der Arch. IV
- VAILLANT (A.). *Théorie de l'architecture*. Paris, 1919, chez la « Nouvelle lib. Nationale ».
- VIGNOLE. A. *Etudes d'architecture*, trad. et dessiné sur l'éd. originale par P. Eudes, 3^e éd., Paris, chez Hocquart.
- B. (Esquié Pierre) *Traité élémentaire d'architecture*. Paris, chez Charles Schmidt.
- C. *Le due regole della prospettiva pratica*. In Roma par Francesco Zannetti. MDLXXXIII.
- D. *Règles des cinq ordres d'architecture* (par M. Blondel), 1752.
- VIOLET-LE-DUC. A. *Entretiens sur l'architecture*. Paris, chez A. Morel et Cie. MDCCCLXIII.
- B. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Paris, chez A. Morel, MDCCCLXIV.
- VITRUVÉ. *Les dix livres d'architecture*, corrigez et traduits nouvellement en françois par M. Perrault, 2^e éd., Paris, chez Jean Batiste Coignard, MDCLXXXIV.
- *Idem.*, trad. par Ch. L. Maufas, 2 vol., Paris, chez Panckouck, 1847.
- *Idem.*, trad. par Aug. Choisy, 2 vol., Paris, chez Lahure, 1909.
- *Idem.*, trad. par Dr phil. I. Prestel, architecte, Starburg, chez I.H. Ed. Heitz, 1913 (2 vol., en allemand).
- WAGNER (Otto). *Moderne Architektur*, 3^e éd., 1902. Wien.
- WAGNER (H. Dr). Les chapitres dans « *Architektonische Kompositionen* » (Hand. der Arch. IV, Th. I, Halbband).
- WÖLFFLIN (Heinrich). A. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München, 1886.
- B. *Renaissance und Barock*. München, 1908 (Bruckmann A.G.).

IV

SAVANTS-ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE.

- BREUCQ (Dr). A. *Qu'est-ce que le beau ?* Etude théorique de physiologie générale. Biarritz, chez Soulé, impr., mars 1911.
- B. *Le Plaisir et la Douleur*. Bayonne, 1909.
- BRÜCKE et HELMHOLTZ. *Principes scientifiques des Beaux-Arts*, Paris, 1878, chez Germer Baillièrre et Cie.
- BORISSAVLIÉVITCH. A. *Découverte de la perspective optico-physiologique*. Bulletin de l'Ecole Spéc. d'Arch. 1923. N° 3.
- B. *Le problème de la corniche*. Dans le même Bulletin, 1924, n° 4 et 5.
- C. *La science de l'harmonie architecturale*. Paris, 1925, chez Fischbacher.
- D. *L'architecture art du temps*. « Construction moderne », n° 34, 1925.

- CASSAGNE A. *Traité pratique de perspective*. Paris, 1889, chez Fourant.
- DUCLOS (Albert). *Cours de perspective linéaire*. Paris, chez Vincent.
- DURAND (Henri). *Traité de perspective linéaire*. Paris, 1912, chez Vincent.
- FECHNER. *Zur exper. Aesthetik*, Leipzig, 1871, chez S. Hirzel (art. dans *Abhandlungen der Königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*).
- FREYBERGER (Hans). *Perspective*. 1905, GOSCHEN.
- HENRY (Charles). A. *L'esthétique des formes*. Paris, chez Noury et Cie.
 — B. *La lumière, la couleur et les formes*. « L'Esprit Nouveau »,
 nos 8 et 9.
 — C. *Sensation et énergie*. Paris, 1911, chez A. Hermann
 et fils.
- KLEIBER (Max). *Angewandte Perspective*. Leipzig, 1896, Weber, éd.
- LALO (Charles). *L'esthétique expérimentale contemporaine*. Alcan, 1908.
- LAURENT (Henri). *Traité de perspective*. Paris, chez Ch. Schmidt.
- SCHLOTKE (J.). *Lehrbuch der Darstellenden Geometrie*, I-III, Dresden, 1902.
 Chez Kuhtmann.
- SEEBERGER. *Principien der Perspective*. München, 1904.
- THÉNOT. *Principes de perspective pratique*. Paris, 1839, chez l'auteur.
- VONDERLIN (J.). *Parallelperspective*. Leipzig, 1910, Göschen.
- WEDEPOHL (Theodor). *Aesthetik der Perspective*. 1919, chez Wasmith.
- COURTONNE. *Traité de la perspective pratique*, avec des remarques sur l'architecture, e.t.c. Paris, 1925.

DIVERS.

- Revue Philosophique*, Paris, chez Alcan.
- L'Esprit Nouveau* (revue), Paris.
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Berlin.
- Zeitschrift für Aesthetik u. Kunstwissenschaften*, Berlin (Dessoir).
- L'Architecture* (revue), Paris.
- La Construction Moderne* (revue), Paris.
- Bulletin de l'Ecole spéciale d'Architecture*, Paris.
- Consulter* : L'Histoire de l'architecture ; les dictionnaires d'architecture ;
 les œuvres d'archéologie, etc.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

I. APERÇU HISTORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE.	
1. <i>L'Antiquité</i> : Platon, Aristote, Plotin, Vitruve	1
2. <i>Moyen Age</i> : Saint-Augustin	4
3. <i>L'époque moderne et contemporaine</i> :	
A. <i>L'Italie</i> : Alberti, Vigno, Palladio, Filaretti, Serlio . . .	5
B. <i>La France. Architectes et philosophes</i> : Philibert Delorme, Chambray, xvii ^e et xviii ^e siècles, Taine, Boutmy, Viollet-le-Duc, Cousin, Lévêque, Jouffroy, Chaignet, L.H. Boileau, Rocher, Vitet, Latrousse, Fould, Feugueray, Aurès, Garnier, Raymond, Gaudet, Lé Corbusier-Saugnier. Romanciers : Victor Hugo, M ^{me} de Staël, Chateaubriand, Stendhal, Veuillot. Savants : Charles Henry, le D ^r Breucq	5
C. <i>L'Allemagne</i> : Kant, Schopenhauer, Högel, Vischer, Schelling, Solger, Krause, Trahdorf, Weisse, Schleiermacher, Deutinger, Kirchmann, Köstlin, Fechner, Schasler, Hartmann, Semper, Fötticher, Bruckhard, Durm, Bühlmann, Frankel, Lipps, Ostendorf, Behrens, Schmarsow	12
D. <i>L'Angleterre</i> : Spencer, Ruskin, Belcher	22

II. POINT DE VUE CRITIQUE.

§ 1. <i>De l'architecture en général</i> :	
A. L'architecture comparée aux autres arts :	
a) Son infériorité	25
b) Sa supériorité	26
B. Architecture de contenu	28
C. Architecture formelle	31
§ 2. <i>De l'objet et de la méthode de l'esthétique scientifique de l'architecture</i> :	
A. <i>De l'objet</i> : a) de la nature du phénomène esthétique en général	25
b) de l'inexistence du beau objectif	40
B. <i>De la méthode</i>	42
§ 3. <i>Fondements physiologiques</i> : de l'esthétique optico-physiologique et de la cinématique optico-esthétique en général	
§ 4. <i>De la méthode de la présente critique</i>	48

EXAMEN DES PRINCIPALES THÉORIES RELATIVES A L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE.

CHAPITRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ.

Théorie de Vitruve.

I. Divisions générales de l'architecture	52
II. Division spéciale relative à l'esthétique de l'architecture.	

Catégories esthétiques :

1. Ordinatio	54
2. Dispositio	56
3. Eurythmia	57
4. Symmetria	59
5. Decor	64
6. Distributio	64
III. Observations esthétiques	65

CHAPITRE II

L'ITALIE.

Théorie d'Alberti.

1. Des <i>lineamenta</i>	75
2. Du sentiment et du jugement esthétiques	77
3. Définition de l'architecture	79
4. De l'harmonie et de la beauté	80

CHAPITRE III

LA FRANCE.

1. Principaux théoriciens-architectes des XVII ^e et XVIII ^e siècles	84
A. Vue d'ensemble des théories	85
B. Analyse de leurs concepts fondamentaux :	
1 ^o Concept de l'unité	89
2 ^o Concept de la symétrie	90
3 ^o Concept de l'abornement	91
4 ^o Concept de la grandeur, de la variété, de la gaieté et de la monotonie	91
5 ^o Concept de la disposition	92
C. Application de ces concepts à la façade	92
D. Problème du style	93
E. Esthétique nombrée	94

2. *Théorie de Viollet-le-Duc.*

A. Aperçu général de sa théorie	97
B. Théorie du triangle	100
C. Quelques observations	108
D. Le triangle et la dissemblance	108
E. Théorie de la dissemblance	109
F. De l'œil	111

CHAPITRE IV

L'ALLEMAGNE.

1 ^o KANT	122
2 ^o SCHOPENHAUER :	
a) Théorie statistique de l'architecture	127

b) Le formalisme et l'idéalisme de Schopenhauer.	135
3 ^o HEGEL :	
A. Définition de l'architecture	139
B. Division de l'architecture :	
1. Architecture symbolique	140
2. Architecture classique	141
3. Architecture romantique	144
4 ^o VISCHER :	
A. Définition de l'architecture	146
B. L'architecture en tant qu'art	146
C. L'architecture et la nature	147
D. Les facteurs de la beauté architecturale	148
E. Division de l'architecture	150
5 ^o Théorie de RUDOLF ADAMY :	
A. Caractère général de son esthétique architecturale.	151
B. Origine de l'art	153
C. Architecture en tant qu'art	155
D. Les éléments formels de la Beauté architecturale	159
E. Les éléments idéaux de la Beauté architecturale	168
F. De l'optique esthétique	175
G. L'architecture et ses sœurs d'Art	182
H. Le développement historique de l'architecture.	185
6 ^o Théorie de AUGUSTE THIERSCH :	
A. Caractère général de sa théorie	189
B. Les proportions du style classique.	195
C. Les proportions dans les ordres ionique et corinthien	200
D. Les proportions dans l'architecture romaine.	204
E. Les proportions dans l'architecture chrétienne et celle du moyen âge	205
F. Les proportions dans l'architecture de la Renaissance et dans l'architecture moderne.	209
G. Influence de la perspective sur les proportions	216
H. La loi d'analogie dans le corps humain.	219
7 ^o Théorie de ADOLPH GÖLLER :	
Caractère général de sa théorie	223
1. Quelle est la cause du changement perpétuel des styles architecturaux	225
2. Comment naissent les sentiments du style et la beauté de la proportion des masses	236
3. Qu'est-ce que la vérité dans l'architecture.	245
4. En quoi consiste l'effet des matériaux précieux dans l'architecture et dans les arts industriels	252
5. Sur une loi nouvellement découverte de l'esthétique formelle	259
8 ^o Théorie de HEINRICH WÖLFFLIN :	
A. Caractère général de sa théorie	269
B. Les fondements psychologiques	270
C. Objet de l'architecture	284
D. La forme et ses moments :	
a) de la symétrie	292
b) de la proportion.	292
c) de l'harmonie.	295
d) la caractéristique de la proportion	296
e) caractéristique du démembrement horizontal.	300

TABLE DES MATIÈRES 367

f) de l'assymétrie	301
g) caractéristique du démembrement vertical. . .	302
h) de l'ornement.	305
i) les principes du jugement historique	307

CHAPITRE V

L'ANGLETERRE.

Théorie de John Beltcher.

Aperçu général de sa théorie.	313
---------------------------------------	-----

I. Les principes

1. la vérité	318
2. la beauté	322

II. Les qualités

1. la force	323
2. la vitalité	324
3. la retenue	326
4. le raffinement	326
5. le calme	326
6. la grâce	327
7. la largeur du style	328
8. l'échelle	328

III. Les facteurs

1. les proportions	331
2. la lumière et l'ombre	332
3. la couleur	333
4. les pleins et les vides	335
5. la symétrie et l'équilibre.	336

IV. Les matériaux

1. la pierre	337
2. les bois	337
3. les métaux	338
4. la brique, la terre cuite, les ciments	338

CONCLUSION.

I. VUE D'ENSEMBLE.	341
----------------------------	-----

II. CLASSIFICATION DES ESTHÉTICIENS DE L'ARCHITECTURE.	343
--	-----

III. DE L'OBJET, DE LA MÉTHODE ET DES RÉSULTATS DE L'ESTHÉTIQUE TRADITIONNELLE DE L'ARCHITECTURE	344
--	-----

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE.	357
--	-----

